

الخيال

في الفلسفة والأدب والمسرح



الدكتور

علي محمد هادي الربيعي

أستاذ الأدب المساعد

ورئيس قسم المسرح

مفوضية الشؤون الجديدة - جامعة بابل



www.darsafa.net



مؤسسة دار المعارف الثقافية

طبع، فليسولويج

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (1796 / 5 / 2011)

128.3

الريبيعي، علي محمد
الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح / علي محمد الريبيعي - عمان:
دار صفاء للنشر والتوزيع، 2011.

(ص)
و . ا : (1796 / 5 / 2011)

الوصفات: /الخيال // التحسس // الفلسفة // الأدب/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

حقوق الطبع محفوظة للناسر

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى

2012 م - 1433 هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

العراق - بابل - الحلة

الفرع الأول: الحلة - شارع أبو القاسم - صبح الزمرد

علاق: 009647801233129

الفرع الثاني: الحلة - شارع أبو القاسم - مقابل مسجد ابن ن

علاق: 009647803087758

E-mail: alssadiq@yahoo.com



دار صفاء للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - صبح النجم التجاري

تلفون: +962 6 4612190 / فاكس: +962 6 4611169

ص ب 922762 عمان - 11192 الأردن

Dar Safa Publishing - Distribution

Telefon: +962 6 4612190 / Tel: +962 6 4611169

P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan

<http://www.darsafa.net>

E-mail: safa@darsafa.net

رقمك 6-767-24-9957-978 ISBN

الفهرس

9 مقدمة

الفصل الأول

الخيال في الخطاب الفلسفي الغربي

- 18 أفلاطون: (اليونان 428 قـم – 327 قـم)
- 21 أرسطو: (اليونان 384 قـم – 322 قـم)
- 24 أفلوطين: (الإسكندرية 204م – 270م)
- 26 بسمكال بلاس: (فرنسا 1623م – 1662م)
- 28 عمانوئيل كانط: (ألمانيا 1724م – 1804م)
- 32 فخته: (ألمانيا 1762م – 1814م)
- 35 هيجل: (ألمانيا 1770م – 1831م)
- 40 شلنج: (ألمانيا 1775م – 1854م)
- 42 شوبنهاور: (ألمانيا 1788م – 1860م)
- 44 ادموند هوسرل: (ألمانيا 1859م – 1938م)
- 46 برغسون: (فرنسا 1859م – 1941م)
- 48 كروتشة: (إيطاليا 1866م – 1952م)
- 51 جاستون باشلار: (فرنسا 1884م – 1962م)
- 55 هيدجر: (ألمانيا 1889م – 1976م)
- 56 سارتر: (فرنسا 1905م – 1980م)

الفصل الثاني

الخيال في الفلسفة العربية والإسلامية

- 63 الفارابي: (بلاد فارس 259هـ - 339هـ).
- 68 ابن سينا: (بخارى 370هـ - 428هـ).
- 73 الفزاري: (طوس 1058 م - 1111 م).
- 77 ابن عربي: (الأندلس 1165 م - 1240م).

الفصل الثالث

الخيال في الخطاب النفسي وأنواعه

- 85 المدرك الحسي الصورة الرمز المدرك العقلي.
- 86 أولاً: وظائف الخيال في المنظور النفسي.
- 91 ثانياً: أنواع الخيالات في المنظور النفسي.
- 94 ثالثاً: علاقة الخيال بالفعاليات العقلية الأخرى.
- 96 رابعاً: آلية عمل الخيال عند الإنسان.
- 100 خامساً: الخيال وعلاقته بالإبداع والابتكار في المنظور النفسي.

الفصل الرابع

الخيال في المذاهب الأدبية والفنية

- 108 أولاً: المذهب الكلاسيكي.
- 111 ثانياً: المذهب الرومانتيكي.
- 115 ثالثاً: المذهب الواقعي.
- 116 رابعاً: المذهب الرمزي.

120 خامساً: المذهب التعبيري

123 سادساً: المدرسة السريالية

الفصل الخامس

الخيال في الخطاب النقدي المالي والعربي والإسلامي

130 أولاً: الخيال في الخطاب المالي

147 ثانياً: الخيال في الخطاب النقدي العربي والإسلامي

الفصل السادس

الخيال في المسرح

165 أولاً: الخيال والنص (المدونة) Text

183 ثانياً: الخيال والممثل Actor

190 ثالثاً: الخيال والإضاءة المسرحية

193 رابعاً: الخيال ومكان العرض

199 خامساً: الخيال والزي المسرحي

200 سادساً: الخيال والمنظر المسرحي

204 سابعاً: الخيال والمؤثرات الصوتية

الفصل السابع

الخيال في خطاب المسرح العراقي

209 أولاً: الخيال في النص (المدونة)

215 ثانياً: الخيال في العرض المسرحي

الفصل الثامن

نماذج تطبيقية لعروض مسرحية

- 235 أولاً: مسرحية مكبث
- 247 ثانياً: مسرحية أيام ذاهبة
- 257 ثالثاً: مسرحية منزل شاعر
- 262 رابعاً: مسرحية نار من السماء

المقدمة

لا تزال عملية الإبداع عند المبدعين إحدى محاور اهتمام الباحثين وتكبيرهم. فقد آلى هؤلاء الباحثون على أنفسهم محاولة شق حجب هذه العملية والوقوف على مقوماتها والعوامل المساعدة في انبثاقها، ومن ثم إيجاد سبل ناجعة في تفسيرها. فجاءت الدعوات بعضها فنية في تفسيرها والأخرى علمية، الأمر الذي خلق حالة من التنافس بين أصحاب الدعوتين للطفر بتقديم تفسير شافٍ لعملية الإبداع، فحينئذٍ كانت الغلبة لدعوى التفسير الفني وحينئذٍ آخر «كان الطفر لناضيه من دعاة التفسير العلمي. غير أن هذا اللهاث وراء البحث عن تفسير مناسب لعملية الإبداع جعل الباحثين يفنثون عنها في تفسير «كل واحد منهم عند الآخر وراحوا يتلمسون سيماء الفن في العلم لأنه يتمتع بهما في تناسقه وثرثبه الأفكار الواردة فيه أو يفنثون في الفن الذي يستند إلى المعرفة المنظمة عن قوانين علمية محددة ينفذون منها.

وأجد أن الباحثين في رحلة التقصي هذه أدركوا أن هنالك خطياً ناظماً يربط متني التفسيرين وأن النتائج التي توصلوا إليها وجهت انتباههم إلى أن عملية الإبداع لا يمكن أن تتم من مجرد توافر عدد معين من القدرات الإبداعية أو السمات المزاجية، بل لابد من توافر أساس تجتمع من حوله «كل تلك العناصر. وقد أمكن بالفعل تكوين تصور على قدر معقول من الوضوح بجمع شتات الجزئيات التي تم التحقق من أهميتها في عملية الإبداع وأن هذا الأساس هو ملصقة الخيال التي عدها الباحثون من بين أهم العوامل بل هي الوعاء الذي يضم جميع العوامل الأخرى التي تدفع المبدع نحو إبداعه.

فضلاً عن ذلك فإن الخيال كما يرى (هيربرت مولر) يلعب دوراً مهماً في العملية الإبداعية وأن جميع النظريات العلمية الكبرى ما هي إلا أعمال بطولية خيالية. كما أن فاعليته ودوره في التوصل للاكتشافات المتعددة كبير، وأن هنالك أمثلة لعلماء ومكتشفين انبثقت نظرياتهم المعرفية وإبداعاتهم عن طريق ملكة الخيال.

شكل الخيال بوصفه نشاطاً عقلياً أهمية في فكر الإنسان، فبات مطمح كل نفس تتطلع نحو العاطفة حتى ليصدق القول أن الإنسان يتميز بكونه يتخيل، وبدون الخيال يكون من العسير إيقاظ العواطف. فالخيال قوة تثقل الإنسان من التعامل مع المعطى والسائد والمألوف إلى التعامل مع المتشكك بإرادته وما يطمح إليه ولا يمكن له أن يحققه على أرض الواقع. وهكذا يصبح العالم مع الخيال عالماً لمبدعه بعد أن كان عالماً قائماً بذاته وبعد أن كان خاماً متاثراً يصبح واقعاً مفيداً، بل يتجاوز الإنسان عبر الخيال الموضوعية المبالغة كي يحقق العلائق البينية والمتفاعلة بين الذات والموضوع ويكون كلاهما في حالة اعتماد متبادل وتضامن وجودي. غير أن قدرة الإنسان في تحقيق تشكيلات الخيال وتأثيراته البصرية والسمعية والحركية متباينة، فهي محدودة عند قسم من الناس لا سيما الذين يكتبون رغباتهم ولا يجدون لها منفذاً سوى أحلام اليقظة بوصفها متفصلاً يبدد قلقهم ويحد من كبتهم. أما القسم الآخر ومنهم المبدعون والفنانون فإن ملكة الخيال عندهم حيوية في فاعليتها، ولذلك يمتلك هؤلاء القدرة التي يستطيعون بواسطتها أن يصوغوا مادة بعينها على شكل صور مختلفة من إبداع خيالاتهم أو تشكيل مواقف يسمون بها ومن ثم يتمكن هؤلاء من ربط هذا التمثيل لخيالاتهم اللاشعورية بكثير من الإرضاء والإبهاج الذي يمكنهم لحقبة من الزمن في التغلب على ما في الإنسان من كبت وبحرهم من قهدهم.

فالخيال بُعدٌ مثبّرٌ يمر عبره مفسرو العملية الإبداعية، بل راحوا يميزون من خلاله بين الفنان المبدع وغيره من العامة ممن لا يبدع هنا أو يشهد صرحاً معرفياً،

وهذا ما أكدته الشاعر بودلير بقوله: إن الصفة الأساسية التي يتصف بها الفنان هي الخيال. فالخيال في الفنون الجميلة هو مهد الملكات. فهو ضرورة من ضروريات إنتاج المنجز الفني عند مبدعه، بل يتجاوز هذه الحدود عندما يحسبه آخرون ضرورة من ضروريات التذوق الجمالي وفهم معنى المنجز. فكل فن من الفنون يصعب فهم صورته المختلفة من دون تخيل، فالتخيل يهب الحياة للجساد والحركة للسكون. ولهذا جاءت أعمال قسم من الفنانين والأدباء والشعراء وهي تحفل بشطحات الخيال الذي ترك على أعنته كعما في أعمال (هومبروس) و(دانتي) و(ملتن) و(كولريج) وغيرهم.

لقد شهد المسرح عبر مسرده الطويل اعتماد كتابه على شحذ خيالاته واستحداث صور واقعية بعد تشكيل معماريتها من جديد أو تشكيل صور لا تمت إلى الواقع الإنساني بصلة، بل هي انعكاس لمواقف أصحابها الذين وجدوا أن المسرح هو المكان المثالي لهذا التصور. وهكذا جاءت تجارب المسرحيين الاغارقة والرومان ومن سار على هديهم وهي متخمة بالحوادث الخيالية والصور المستحدثة.

لقد هيمن الخيال على المسرح، وإن بنائية الحدث المسرحي بشطريه حدث النص المقروء أو حدث العرض المرئي يشكل فيه الخيال صورا لا أساس لها في الوجود أو يساعد في تقديم تفاصيل واقعية مزدانة برؤى خيالية. ففي النص (المدونة) الذي يكتب للقراءة ولا سيما المسرحيات الذهنية والرمزية يكون الخيال على أشده لأن صور الأحداث ستتشكل في ذهن المتلقي وليست في مديات رؤيته البصرية، ولهذا يقع على الكتاب مسؤولية ترصين بناء الحدث بما يسهم في رفع كفاءة مخيلة المتلقي وقدرته التخيلية.

أما في شطر العرض المسرحي، فمن البديهي أن يعتمد العرض على الخيال اعتمادا كليا لأنه يشكل اللغة الطبيعية له، ولهذا وجب على المخرج أن يتمتع بمقدرة عالية من الخيال لا سيما في تركيب الصور وتحليلها من جديد، لأن

العالم المرئي ما هو إلا تحزن صور يعطيها الخيال فهمه. فالمرض المسرحي يتريد بين الواقع والخيال ويقوم على الفعل الذي لا يمكن تحقيقه من دون الخيال كما يرى (بول ريكور) فالواقع يدفع إلى خشبة المسرح بعض صور الحياة لكي تجعل المتلقي يصدق أن ما يراه هو صورة مجتزأة من العالم، وأنها توحى إليه بشيء من التصديق. أما الخيال فإنه يقدم الأشياء التي يحلم بها عقل الإنسان عادة والتي لا يتسنى له مشاهدتها في الواقع كالمخلوقات الخيالية والأسطورية والأشباح، فضلاً عن الموضوعات التي يصعب تناولها واقعياً الأمر الذي يرغمه على تناولها بصورة خيالية.

حفل القرن العشرون بفيض كبير من التجارب المسرحية على مستوى التجريب في المدونة أو العرض، وإن معظم هذه التجارب إن لم يكن كلها قد أفاذ من تقنيات العصر الفنية ومن المناهج النقدية الحديثة في تقديم مسرحيات تعتمد الدهشة والفراثبية والخيال ومفادرة كل ما هو مألوف من سياقات مسرحية وأعراف فنية حتى يجد الباحث أن تجارب بعض المسرحيين تقوم على هذه المفارقات مما جعل الأمر محط أنظار الباحثين ومنهم المؤلف الذي وجد أن هذا الموضوع جدير بالدراسة.

وبعد فإن هذا الكتاب في أصله أطروحة دكتوراه فلسفة قُدمت إلى مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل ونوقشت في سنة ثلاثة وألفين للميلاد، وأشرف عليها الأستاذة الدكتورة بشرى موسى صالح والأستاذ المساعد الدكتور عقيل جعفر مسلم.

الفصل الأول

الخيال في الخطاب الفلسفي الغربي

1

الفصل الأول

الخيال في الخطاب الفلسفي الغربي

يشارك الفيلسوف مع عامة الناس في أشياء وفعاليات كثيرة، لكنه يختلف عنهم ويمتاز في خاصية واحدة هي خاصية البحث عن المعنى في كل ما يحيط به. فالبحث عن الحقيقة أو المعنى له أهمية كبيرة في حياته لأنها تؤدي في النهاية إلى درجة من التوافق مع البيئة المحيطة به وما ينبغي أن يكون معها، ذلك لأن الفيلسوف لا يكاد يستيقظ فيه الوعي على الحياة حتى تتملكه الدهشة، والدهشة بحسب أرسطو هي الخطوة الأولى في التأمل. فالفيلسوف ينماز بتفكير خصب كما أنه "يصب اهتمامه على الحقيقة وليس على المظهر، ويعنى بأدراك الوجود الماهوي للأشياء وطبيعتها"⁽¹⁾. فليس أسمى على الفيلسوف من أن يحيا ويعيش في بيئة مشوشة تخلو من المعنى والوضوح، ولاسيما أن البحث في الحقيقة أو المعنى ليسا صفة ذاتية في المتغيرات البيئية التي يتعرض لها الفيلسوف، بل أنها النشاط العقلي الذي يحاول الإنسان من خلاله أن يفهم خصائص الأشياء والعلاقة التي تربط بينهما، ومن خلال فهم تلك العلاقة نكتسب الأشياء الخارجية معانيها، وتصبح أشياء لها دلالاتها الخاصة بالنسبة له.

إن محاولة الفيلسوف لفهم معاني الأشياء والأفكار ليس من منطلق الرغبة الذاتية في تلك المعاني والحقائق، لكنها تمثل عنصراً وقناة مهمة للتواصل مع المحيط، ومن ثم تحقيق درجة من التوافق معه، فالفلسفة تمتاز بكونها نشاطاً تأملياً يتأمل دعائها فيها العالم والمجتمع والوجود وأصول كل واحد منها وغاياته.

(1) ممن زياده، الموسوعة الفلسفية العربية، ص 654.

وقد يبدو لتوفيق الأولى أن عملية تفاعل الفيلسوف مع المتغيرات المختلفة في محيطه يتم بشكل آلي أو تلقائي، لكنها على العكس من ذلك فهي عبارة عن شحذ كل من دوافعه وأفكاره وقدراته الذهنية وفعالياته (الخيال، التخيل، الذاكرة، الإدراك، الحدس، التصور...) وأحياناً حتى العضلية منها وتوظيفها في تحديد علاقته مع المحيط، وعليه يمكن القول أن الفيلسوف يعمل كوظيفة واحدة على الرغم من تعدد الأدوات التي يستخدمها.

والحال فإن للفيلسوف نمطاً خاصاً من التكوين العقلي الذي يتمثل في حسن تصرفه مع تم فصلات المحيط، واكتشاف العلاقات بين عناصرها المختلفة، مما ينتج عنه اكتساب خبرة جديدة واستحداث معانٍ لذلك المحيط في ضوء الفعاليات التي ينتهجها. لذلك يجد الدارس لأنطولوجية الفيلسوف مدى التشعب الكبير للعمليات التي يبحثها، وكذلك المجالات التي يكون هو طرفاً فيها، فأصبحت باباً بحثياً في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية وفعالياتها. لقد تبه الفيلسوف منذ يومه الأول إلى تصرفاته وما يكتشفها من غموض في ظل علاقات تزداد تعقيداً مع فوات الوقت، فقد عملت جميع الثوابت المعيشية وكذلك الاختلافات البيئية الأيسر على الصعيد الجيني والفيزي إلى تعديل مسار أهداف نظامه ونهجه المعيشي. فحاول أن يجد لهذه المتغيرات مسوغاً، غير أنه ظل حائراً متردداً في ذلك ليس لأنه لا يريد معرفة الحقيقة، ولكنه لا يعرف من أين يشرع في عمله هذا. الأمر الذي جره إلى ربط كل تمثيلات سلوكه بالمحيط الذي يلغى ظناً منه بأن عمله هذا سيقوده إلى معرفة الحقيقة، فجاهد في التحليل والتركيب والتفسير وخلق الأعذار والمناسبات التي تسوغ أفعاله هذه.

ولما كانت الفلسفة في طبيعتها تبحث في أسس المعرفة وأصولها وطبيعتها الوجود والقيم مركزة على إثارة أسئلة عميقة وأساسية، فقد تساءل الفيلسوف عن أصل العالم وطبيعته ومصيره والغاية من وجوده، كما تساءل عن المعرفة وحدودها وإمكاناتها ومصادرها وطرائق الحصول عليها من تلك المصادر.

وهكذا نجد أن دور الفيلسوف بهذه الحياة في ضوء ما تقدم ليس دوراً سلبيّاً، بل إيجابيّاً فعال يسهم في تفسير الوجود ومظاهره وظواهره.

لقد آلى الفيلسوف على نفسه ملاحقة تجليات الطبيعة كلها وإخضاعها لمشروعه التأملي Contemplation ومن ثم إيجاد العلل لذلك، فكان أن توقف أمام سيل كبير من القضايا ولعل من بين أهمها والتي شغلت باله طويلاً قضية (الخيال) بوصفه مفهوماً ظل عسيراً على الفهم عنده وشكلاً واحداً من المعاني الفاعلة لديه من حيث ماهيته وآليات اشتغاله. فجاهد في معرفته وكشف حجه ومن ثم تفسير عدد من الفعاليات المصاحبة لهذا المفهوم مثل الحس، الذاكرة، التوهم، الإبداع والخلق الفني، ومن ثم تعميدها وسبر كنهها والاستفادة منها في البحث المعرفي الإنساني خصوصاً بعدما أبقن الفلاسفة أهمية الخيال في العملية الإبداعية عند الإنسان. ومن خلال الاستعراض القادم لمفهوم الخيال في الفكر الفلسفي، سوف يتبدى جلياً أن بعض الآراء تربط الخيال باللاواقعي ربطاً محكماً حتى يبدو هذا الربط وكأنه بحث بـ (المتافيزياء). في حين نجد أطرافاً أخرى ترفض الخيالي لحساب الواقعي، مع العلم أن الواقعي ما كان بمسمياته إلا بفضل خيال ركب بفضل خيال غادر حدود السائد والمعيش والمعتقد كي ينعتق من هذا الصور الذي شكل عقبة إبستمولوجية، ويقدم للإنسان رؤية جديدة للواقع ليست محض انعكاس مادي آلي عن هذا الواقع، إنما هي رؤية تفهم واقعاً وتحاول عبر قدرتها الخلاقة على أن تتخيل وتفاير وتخالف، كي تحول الواقع من واقع بذاته إلى واقع من أجل الإنسان. ويقدر ما تبقى ملصقة الخيال قائمة بقدر ما يتثير الواقع ليس من حيث قدرة الإنسان على الفعل فيه وتغيير بنائه فحسب، إنما من حيث قدرته على فهم المجال أمام واقعيات جديدة هي في أبسط أشكالها فهم جديد للواقع. وهي واقعيات بقدر ما هي خيالات الإنسان التي كلما ذهب أبعد فكان الواقع واقعاً آخر.

وسأحاول في هذا الفصل أن اتعرف الخيال في الخطاب الفلسفي العالمي متخذاً من التعاقب الزمني للفلاسفة منهجاً له في عرضه.

أفلاطون: (اليونان 428 ق.م – 327 ق.م)

يقوم خطاب أفلاطون الفلسفي والجمالي على إعلاء مكانة العقل Intellect الذي أنزله منزلة سامية في جمهوريته وصيره الحاكم الأول فيها مقابل الحط من شأن الحواس ودورها وبذلك عدُّ هذا الفيلسوف واضعاً الأساس للفلسفة (المثالية Idealism).

فأفلاطون لا يمتدح بالعالم الخارجي أصلاً أو موضوعاً لعملية المعرفة الإنسانية، لأن (المثل) عنده حقائق ككلية ثابتة لها وجود مفارق للإنسان وهي في آن واحد مصدر للمعرفة وعلتها بالإضافة إلى أنها المصدر الوحيد لوجود الأشياء في العالم الواقعي وعلة له. ويذهب في تبريره لإنكار الشيء المحسوس مقابل العقل باعتبار أن الأشياء المحسوسة في تغير مستمر في حين يكون الروحي ثابتاً وخاصاً بالعالم الحقيقي (عالم المثل).

وهكذا فإن العقل عنده يقوم بوظيفة مقارنة موضوعات الحواس المختلفة وبوظائف التخيل والتذكّر ويشيّن ذلك من خلال تعريفه للتذكّر بوصفه " القوة التي بها تستعيد النفس بذاتها وبدون البدن تجاربها الماضية التي حدثت لها بمشاركة البدن"⁽¹⁾. أو من خلال تعريفه للتخيل على " أنه مصور أو رسام يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحواس ويأخذ من الحواس موضوعات الحس التي تصبح مادة التفكير"⁽²⁾. ومن هذا التعريف الأخير أعطى أفلاطون التخيل وظيفتين مهمتين: إحداهما استعادة صور المحسوسات، ويعني بها تصوير أشباه الأشياء المحسوسة في النفس، والأخرى استخدام الصور المحسوسة في التفكير.

(1) محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص 132.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

— وأحسب أن أفلاطون في نظرية المثل التي نادى بها إنما سدد ضربة إلى خيال المبدع، إذ كان يرى أن الوجود ينقسم على ثلاث دوائر، أولها: دائرة المثل والمدرجات العقلية وعدها دائرة الحقائق الكلية (عقلية) والثانية: دائرة العالم المحسوس (الطبيعية) وما يتصل بها من الإنسان وعواطفه وأحاسيسه وكل شي في هذه الدائرة محاكاة أو صورة متخيلة لمثالبها في الدائرة الأولى. والأخيرة: دائرة الفنون والشعر وكل ما فيها محاكاة وتقليد للدائرة الثانية (المتخيلة). فالفن والشعر عنده محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة متخيلة تعتمد عن عالم المثل بدرجتين مضيفا إليها الفنان من عواطفه وخياله ومشاعره الشيء الكثير وبذلك أغفل أفلاطون إن الفنان لا يحاكي الطبيعة محاكاة طبق الأصل بل يكملها.

— علاوة على ذلك ألفى أفلاطون أي دور للخيال في بعض أغراض الشعر لأنه ظن أن الخيال الشعري يروي في الملتقين تجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم فيمكنها من النمو بدلا من أن يكبح جماحها ويخفف من غلوائها، فضلا على أنه بقود الإنسان إلى المعرفة المشوهة غير الحقيقية الأمر الذي جعل أفلاطون يشهد صرح رؤيته في الشعر على أساس فكرة (الإلهام الإلهي). فأمن أفلاطون بـ (الإلهام) وعده من بين أهم أسس الإبداع عند الشاعر فهو "ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر"⁽¹⁾. وإن الشعراء يتلقون الشعر من قوة خارجية تبحث فيهم قول النظم وأنهم لا يقدرّون على الابتكار حتى يوحى إليهم ويفهموا عن وعيهم ولا يبقى فيهم رشد ويستند أفلاطون في ذلك إلى ما صرح به بعض الشعراء أنفسهم من أن أعظم إنتاجهم الشعرية لا تعود إليهم وإنما هم يلهمون إلى قول ما تدفعهم ربات الشعر إلى قوله لا سواء⁽²⁾. كذلك لا يتردد في أن يجزم بأنه ليس في الشعر الجميل شي إنساني من إبداع خيالات الشعراء أنفسهم، بل هو خطاب إلهي من إبداع الآلهة، وأن الشعراء ليسوا سوى وسطاء الآلهة، وأنهم لا

(1) محمد زكي العشماوي، فضائيا النقد الأدبي والبلاغة، ص46.

(2) لويس عوض، نموص النقد الأدبي، ص19.

يتفنون بهذه الألفاظ التفسيرية بقوة الفن ولكنهم يتفنون بقوة الآلهة التي تسنولهم على عقولهم ونسخهم بوصفهم رسلاً أو أنبياء أو عرافين مقدسين وأن الإله نفسه هو المتكلم وهو الذي يحدث السامعين من خلالهم، وفي ذلك يقول: "الشعراء لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة بل تسطر عليهم الموسيقى والوزن فيوحى إليهم وينجذبون كعذارى باخوس Bacchus اللاتي ينهان اللبن والشهد من الأنهار وهن تحت تأثير ديونيزيوس Dionysus لا وهن في كمال وعيهن. وهذا نفس ما تفعله روح الشاعر الغنائي"⁽¹⁾.

وبذلك أنكر أفلاطون أي دور للخيال في الشعر في وقت كان شعراء اليونان يختلقون الأشياء والموضوعات والقصص الخيالية التي لا تمت إلى الواقع بصلة أو ليس لها أي وجود إلا في خيالاتهم ومن ثم يبنون عليها أشعاراً خيالية وهذا ما يؤكد (برتراند رسل) في قوله: "كان أغلبية اليونانيين تغلب عليهم العاطفة القوية، فكانوا يتمثلون بالحكمة القائلة - لا تفرض في شيء - ولكنهم كانوا مسرفين في كل شيء"⁽²⁾. فالخيال عند الشاعر الإغريقي كان يحدد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يضيفه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أساساً ثم تستطيع أن تترابط وتضمهر مع الصور الجزئية الأخرى في سبيل تكوين الصورة الكلية مما يوسع من دائرة العمل الشعري وما يمكن فيه من رؤية ومواقف شعورية، وهذا ما أغفله أفلاطون في الشعر.

والحق أن موقف أفلاطون من الخيال فيه تارجح واضح، فبعد أن شكك في قيمة الخيال والخييلة عند المبدع بوصفها وظيفة النفس غير السامية وأنها مصدر الخطأ والوهم، إلا أنه ما لبث في محاورة (تيمائوس Timaeus) أن اعترف "للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية المتصورة التي تسمو على ما يتناوله العقل"⁽³⁾. فعمد

(1) لويس غروش، نصوص النقد الأدبي، ص 19.

(2) Bertrand Russell, history Of Western Philosophy, London, 1969, p.41

(3) عماد فوزي شعبي، الخيال ونقد العلم، ص 20.

إلى تقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطوري الخيالي الموزوت - الذي سبق له وأن رفضه بسبب ما يثيره من عواطف - بعدما أدرك أن الأساطير التي صاغها شعراء الإغريق وإن دخلت في إطار الاختلاق الأمتاعي، تظل مرتبطة بالعالم الذي تدرسه الحواس من ناحية ماديها التي يمكن أن ترجع إلى عناصر سبق للحس إدراكها، ومن ناحية مفزاهها الذي يجعل من التفكير الأسطوري الخيالي مثالا موازيا للواقع على الرغم من قبول العقل له أو عدمه. فضلا عن ذلك يوفر هذا الأسلوب بما يمتلكه من خصائص فنية مناحاً مناسباً ينفذ من خلاله أفلاطون بخطابه إلى المتقنين وبحسب قول بعض الباحثين فإن " أفلاطون يسير في منطق فلسفي لا غبار عليه، ولكنه حين أراد بعد ذلك أن يوضح كيف انطبعت صور المثل على كئنة المادة حتى خرجت تلك الأشياء واتخذت أشكاليها المعروفة لم يسمعه العقل فلجأ إلى الخيال والشعر وكان لابد له من ذلك لما يترتب على مقدماته التي فرضها من تناقض مستحيل"⁽¹⁾.

أرسطو: (اليونان 384 ق.م - 322 ق.م)

يعرف أرسطو الخيال على " أنه الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل"⁽²⁾. ولما كان البصر هو حاسة الإنسان الرئيسة التي يستمد منها الخيال مادته لهذا اشتق أرسطو منها لفظ (فتطاسيا) أي الحس المشترك من التور، إذ بدون الضوء لا يمكن أن يتم إدراك البصر للمرئيات.

ذهب أرسطو إلى أن الخيال حركة يسببها (الإحساس Sensation)، فلا يكون الأول من دون الثاني إذ كلاهما يبيان الآخر وإذا ما انعدم غاب التصور، حيث أن الصورة هي الرابط الوحيد بين الخيال والإدراك. وفي كتاب (الحاس والمحسوس) الذي لخصه (ابن رشد) يرى أرسطو أن هنالك فرقاً بين (الإدراك

(1) أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، ص 173.

(2) محمد علي أبو زيد، تاريخ الفكر الفلسفي، ص 154.

الحسي (Sense perception) و(الإدراك العقلي Sense Mental)، كما ينبأ قوله بأن "الخيال حركة ناشئة عن الإحساس"⁽¹⁾ بمسألتين: أولاًهما إن الإحساس والإدراك أصلاً الخيال. والثانية إن كلمة الحركة الواردة في القول السابق تدل من قريب على أن الخيال عملية حركية.

ولسكي لا يكون الخيال وهماً يرى أرسطو إن الوهم غير الحس وغير التفكير، فهو حالة يتخيل فيها الإنسان أشياء لا وجود لها في الحقيقة. كما أنه ليس بحس، ذلك إن الحس إما أن يكون في حد قوة أو في حد فعل، وليس التوهم بأحد هذين على نحو ما يكون الإنسان في نومه، كما إن الحس غير مفقود أبداً والتوهم ليس بذلك.

ميّز أرسطو بين التخيل وغيره من القوى الإدراكية، فيذكر أنه قوة تختلف عن قوى الإحساس والتفكير، ولو أنه لا يمكن أن يوجد بنهر إحساس علاوة على ذلك فالتخيل غير التفكير إذ إن التفكير أي الحكم على الأشياء لا يتعلق بالإرادة، بينما صور التخيل تخضع للإرادة، فالإنسان يعرفها ويتمثلها ويسترجعها بإرادته. والتخيل قد يكذب في موضوعات الحس الخاصة، بينما تصدق هذه الحواس. والتخيل أيضاً غير الظن المصحوب بالإحساس. وليس هو المركب منهما، فضلاً عن ذلك فإن التخيل ليس سوى قوة تحصل بها الصور في الإنسان، فهو قوة أو حالة تساعد في حكمه سلباً كان أم إيجاباً. ويستند أرسطو إلى مقدمات أوردها في كتابه (النفس) بخصوص الخيال وينتهي إلى الآتي:

- 1- إن التخيل كحركة يجب أن يقوم على الإحساس وإن يوجد عند الكائنات التي تحس.
- 2- إن القائم بالتخيل يجب أن يفعل ويفعل بعدد كبير من الأفعال.

(1) أرسطو طاليس، الحاس والمحسوس، ص 204.

3- أن يكون التخيل صادقاً أو كاذباً⁽¹⁾.

وعلى وفق ذلك يكون لدى أرسطو ثلاثة أنواع للتخيل تتمايز بالنسبة لموضوع التخيل الصادر عن الإحساس:

1- تخيل يقوم على الإحساس بالمحسوسات الخاصة وهذا النوع من التخيل يكون صادقاً ما دام الإحساس حاضراً، ويكون صادقاً أو كاذباً إذا غاب موضوع الإحساس.

2- التخيل القائم على المحسوسات المشتركة.

3- التخيل القائم على المحسوسات الماثية.

وهذان النوعان الأخيران من التخيل قد يكونان صادقين أو كاذبين سواء أكان موضوع الإحساس حاضراً أم غائباً، وتزداد نسبة الخطأ إذا كان هذا الموضوع غائباً. وعلى الرغم من هذا التمايز بين طبيعة كل من الإحساس والتخيل والتفكير إلا إن العلاقة بينهما وثيقة جداً، فالتخيل وإن كان ليس هو الإحساس إلا أنه لا يمكن أن يحصل من دون الإحساس⁽²⁾. بمعنى إن الأخيلة لا تتكون إلا عن طريق مدركات الحواس.

وعلى وفق ما تقدم تتضح قيمة الخيال عند أرسطو فهو ضروري للتعلم والنهم فضلاً عن أهميته في التفكير وإن جاز عليه الصدق أو الكذب. ويحصل للإنسان من ذلك إن التخيل هو الوسيط بين الإحساس وبين العقل، وإن الأخيلة التي تستفيد من الحس هي موضوع التفكير العقلي عند الإنسان.

(1) محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي، ص 153.

(2) أرسطو، النفس، ص 106.

أفلوطين: (الإسكندرنية 204م - 270م)

انطلق أفلوطين في تحديد نظريته الجمالية من معارضته للمعرفة العقلية وإعلاء القيمة للتجربة الصوفية والكشف والذوق والإشراق، حيث يرتفع التعارض بين (الذات Self) و(الموضوع Subject) وحيث لن تكون المعرفة تحصيلاً وكسباً بل تكون اتحاداً بالمعروف وتحققاً بهويته. فالإنسان في هذا المقام يحسب رأي أفلوطين لا يشاهد الخالق منفصلاً عن ذات هبل "يشاهده متحداً بها غير متميز عنها وهذه المشاهدة لا تكون عن طريق العقل، وإنما تكون بالذوق والكشف والإشراق"⁽¹⁾.

ولما كان أفلوطين ينهج في فلسفته على منهج الصوفيين، فقد أدرك أهمية الخيال عند الفنان، فهمة الفنان تتطلب منه الإجابة في أن يصل ببصيرته وخياله التفاضل إلى ذلك المصدر العلوي للجمال، حتى لا يصور الأشياء في جمالها المادي أو في أوضاعها القبيحة التي تشاهد أحياناً في بعض أشكال الطبيعة، بل يرتفع إلى مستوى ذلك الجمال بمخيلته.

لقد حاول أفلوطين أن يقيم صلات بين الخيال والتخيل من جهة وبين الذاكرة من جهة أخرى. فقد حرص على أن يجعل من الذاكرة ملكة تنتمي إلى النفس وحدها لا إلى المركب من النفس والجسم، فليس للبدن شأن فيما تذكره النفس ولا سيما إذا كان ذلك تذكراً لعلم من العلوم، ولا يقبل أفلوطين الرأي (الرواقي)⁽²⁾ الذي يجعل من التذكر انطباعاً لعلامات على الجسم، أو يشبهه

(1) عبد الرحمن مرحبا، مع الفلسفة اليونانية، ص 229.

• يرى الرواقيون إن النفس الإنسانية صفحة بيضاء نقية تتكون فيها التصورات نتيجة انطباعات الموضوعات الخارجية حتى معرفتنا بحالتنا النفسية مستمد أيضا من الإدراك الحسي ولا تتميز بين الإدراك الباطني والخارجي. ويرى الرواقيون أن هناك ما يسمى بالتصورات أو الأفكار المتعارفة وتتميز بالاعتقادات القلبية بأنها مقبولة ولا اعتراض عليها كضمرة الخير والآلهة وهي بمثابة استدلالات تلقائية قائمة على الإدراك الحسي المباشر. ثم تأتي أنواع من

بضرورة الخاتم على الشمع، فشكل هذه تشبيهات غير دقيقة من وجهة نظره، وإنما يكون الوصف الصحيح للأثر الذي يحدث في النفس أنه نوع من التمثل وليس انطباعاً مادياً. ويرتبط التذكر عند أفلاطون بالتغير والزمان والفردية، ويرى أن النفس عندما تهبط من عالمها العقول تبدأ لديها ملكة التذكر بالاشتغال وتستعيد بواسطتها ذكريات أقامتها مع العالم العقول. ولكن كيف ينظر أفلاطون إلى العلاقة بين الذاكرة والخيال؟ لقد حدد أفلاطون نظريته صوب العلاقة انطلاقاً من الموضوعات المختلة، فالأشياء المحسوسة يكون تذكرها بإدراك صورتها التي حفظتها المخيلة، فتمشي غاب الشيء وبقيت صورته في المخيلة، فكان إدراك الصورة تذكراً لذلك الشيء بحيث يتفاوت التذكر على وفق مديات ثبات الصورة وبقيائها، وفي ذلك يتفق أفلاطون مع أرسطو.

أما حين ينتقل أفلاطون إلى تذكر المعاني العقلية فتجده يختلف مع أرسطو لأنه لا يعترف بوجود صورة في الخيال لهذه المعاني ليتم التذكر بواسطتها، ومذهب أفلاطون في ذلك أن لهذه المعاني صوراً في شكل صيغ لفظية، أما الفكر ذاته فلا صورة له، وعلى ذلك فالمحسوسات يكون تذكرها بالمخيلة تبعاً لما تبقى فيها من صور. أما العقولات فلا صورة لها إلا من حيث الفاظها فحسب، ومن ثم تكون الذاكرة الخاصة بها ملكة مستقلة عن المخيلة. وعلى وفق تمييز أفلاطون بين التذكر والتخيل وإيضاح العلاقة بينهما، ينتهي إلى أمرين: أولهما، إيضاح شرط ضروري لا بد منه لكي تنشأ الصورة إما في سياق التخيل أو في سياق التذكر، ويمثل هذا الشرط في غياب الموضوع، ذلك أن الموضوع المتخيل أو

الأفكار أو التصورات الأخرى تتجمع فيسميها الروافقون الذاكرة ومن مجموع الذكريات تتكون الخبرات والتجارب ويميز الروافقون بين الأثر الحسي وهو الصورة الأولية البسيطة التي تطبع في النفس نتيجة الإحساس المباشر، وبين التصور لأنه يتضمن التصديق بأن الصورة الحسية اثر موضوع خارجي حقيقي وهذه التصورات تخضع لمعايير الصدق والكذب التي هي أساس المعرفة.

المتذكّر ليس بعد حاضراً حضور المدرك المحسّ في حال الإدراك. والآخر، تمييزه في سياق العملية النفسية للتذكّر بين ذاكرة متصلة بالخيالة، وأخرى مستقلة عنها تماماً. ومما أفضى إلى هذا التمايز التصور الثنائي القائم على قسمة العالم إلى ما هو حسي وما هو عقلي. ووظيفة الذاكرة المتصلة بالخيالة أن تتذكّر العالم المحسوس لأنه جارٍ على سنن التغير. أما العقول فكونه مجرداً عن الصور، فعليه لا تعمل فيه إلا ذاكرة لا شأن لها بالخيال⁽¹⁾.

بسكال بلاس: (فرنسا 1623م – 1662م)

أعلى بسكال من شأن الخيال بعد أن وجد فيه قوة تدعم الإنسان في عمله على الرغم من بعض المساوئ التي يثيرها أحياناً إذا ما أُهبط فيه، ويرى أن "الخيال هو ذلك الجزء الخاضع من الإنسان، وهو أصل الخطأ والبطلان، ويقدر ما يكون مضلاً فانه لا يكون كذلك دائماً، ذلك لأنه لو كان كذلك دائماً فانه سيصبح قاعدة لليقين معصومة من الكذب، ولكنه لما كان في غالب الأمر خاطئاً مبطلاً فهو لا يمنحنا أي علامة عن صفته التي يمكن التمييز بها بنفس النسبة بين الصواب والخطأ"⁽²⁾. وهذا يعني أن الإنسان يستطيع أن يميز بوضوح بين ما هو صادق أو صحيح من جهة، وبين ما هو خاطئ أو كاذب من جهة أخرى ما دام الخيال بحسب رايه لا يخطئ أو يكذب أبداً في إرشاد الإنسان إلى ما هو خطأ. غير انه لا يستسهل الأمر في الوقت نفسه، فالخيال عنده لا يظل بعيداً عن إمكانية التحقق، فقد يأتي اليوم الذي يتحول فيه الخيال إلى حقيقة واقعية صادقة. وعلى وفق ذلك فان بسكال بموقفه هذا من الخيال يدعو إلى نفس ما كان قد دعا إليه الفيلسوف ديكارت بخصوص الخيال عندما أكد "أن وضوح

(1) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 47 – 49.

(2) رواية عبد النعم عباس، القيم الجمالية، ص 104.

مميزتها وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال ⁽¹⁾. فالخيال على الرغم من أهميته عند بوسكال إلا أنه لا يعطي الصورة الحقيقية للأشياء كما يرى، فهو تارة يضخم الصورة عن شكلها الحقيقي، وتارة أخرى يصغرها عن أصلها. وفي ذلك يقول: "يضخم الخيال من الأشياء الصغيرة ويقدرها بصورة مبالغ فيها، وعلى العكس من ذلك فإنه يصغر من الأمور الكبيرة لجعلها متفقة معه" ⁽²⁾.

وعلى النحو ذاته عقد بوسكال ربطاً بين الخيال ودوره من جهة، وبين فكرة وجود الله من جهة أخرى، وهي فكرة على جانب من الأهمية في المبحث الأنطولوجي البوسكالي، فالخيال يقرب فكرة السر الإلهي إلى مستوى الوعي الحضورى عند الإنسان، وأنه يريد من وراء ذلك أن يقول "إن الخيال لا يصلح أن يكون منظاراً صادقاً للألوهية لأنه يعمل على تصغير الوجود الإلهي ليكُون شبيهاً بالوجود الإنساني" ⁽³⁾. وهكذا يمثل الخيال عند بوسكال وسيلة من وسائل العقل في تفهمه للأشياء بحسب حاجة الإنسان إليها. وقد عبر عن ذلك بقوله: "إن الأشياء التي تستوقفنا وتستحوذ علينا تعجبنا كثيراً، لأنها تخفي قدراً من الخير

(1) ديكارت، التأملات، ترجمة: عثمان أمين، ص 36.

♦ يتفق اسبينوزا 1623م - 1677م مع بوسكال في هذه النقطة من الخيال، إذ إن الخيال عند اسبينوزا ليس شيئاً فعالاً، بل هو شيء سلبي، وإن الخيالات كما لا تدل على أية حقيقة فإنها لا تدل على أي خطأ، وفي ذلك يقول: (ليس وقوع النفس في الخطأ ناجماً عن كونها تتخيل، بل من حيث اعتبارها كعمروسة من فكرة تستمد وجود الموضوعات التي تتخيلها موجود. لأنه إذا كانت النفس تعرف خلال تخيلها للموضوعات غير الموجودة، إن هذه الموضوعات لا توجد في الواقع، فإنها تنسب، بالتاكيد، هذه القدرة على التخيل إلى فضيلة من طبيعتها هي، وليس إلى خطأ ما).

(2) رواية عبد المنعم، القيم الجمالية، مصدر سابق، ص 105.

(3) المصدر نفسه، ص 105.

الذي لا يكون دائماً هو نوع من العدم الذي يضحكه خيائنا فيجعله كالجبل، وفي جولة أخرى من الخيال نكتشف هذا الخبر بدون مشقة⁽¹⁾.

كما عقد بسكال صلة بين (الخيال) و (الانفعال)**، وعُدَّ الصلة هذه دافعاً يحفز الإنسان على السير قدماً في تنفيذ ما يسعى إليه، وفي ذلك يقول: "الانفعال مؤثر في الخيال، متأثر به في ذات الوقت، يؤثر في النفس ويحثها على العمل بما لا يرضاه العقل، ويؤثر في النفس بما لديه من قوة، وبما يستمد من تعاليم الخيال. وفي الخوف مثال واضح على ذلك، وأثر الخيال واضح ككل الوضع لو توصلت سلطته بالعادة. فهو عندئذ يسوغ قبول أي شيء، والإقبال على أي عمل مهما كان معارضاً للحقائق والعقل. وما كان في بداية الأمر موضع تردد النفس، وما صدر في البداية رغم إرادتها، تقبله النفس وتقبل عليه وتصدق، وذلك إذا وطلت العادات في النفس"⁽²⁾.

عمانوئيل كانط: (ألمانيا 1724م - 1804م)

لقي الخيال عند كانط تغييراً كبيراً في مفهومه، فلم يعد ضرباً بسيطاً من اللعب أو مجرد إحساس كما ذهب الفلاسفة الذين سبقوه بذلك، أو تعلقاً على عالم أعطي للمرء من قبل، إنما قد نأى عن هذين الوهمين وأصبح عنصراً يسهم إسهاماً أصيلاً في تكوين العالم، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى

(1) المصدر نفسه، ص 105.

♦ خالف أسبينوزا بسكال في موقفه هذا، فهو يرى أن الخيال في أساس الأفكار غير المطابقة للواقع وفي مصدر الأهواء التي نستمد الإنسان فالإنسان يفرح أو يحزن لأنه يتخيل وجوده قد تزايد أو تناقص لا لأنه يستطيع أن يميز طبيعة الشيء الذي سبب الفرح أو الحزن عن طريق معرفته للشيء بواسطة العقل معرفة مطابقة.

(2) نجيب بلدي، بسكال، ص 131.

لنأخذ عن الخيال، وفي ذلك يقول: قلما وعى الناس قدر الخيال وخطره¹، أو يقول: أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة²

وعى ككانط ضمن فلسفته (مثاليته المتعالية Transcendental idealism) العلاقة القائمة بين الخيال من جهة وبين الإدراك والفهم من جهة أخرى، ووضع هذه العلاقة تحت عنوان (الخيال في الاستنباط المتعالي Imagination in the Critique of pure reason) في كتابه (نقد العقل الخالص Critique of pure reason) وكتابه الآخر (نقد الحكم Critique of Judgment) إذ يرى أن الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلباً ضرورياً، ومن ثم ينبغي أن توجد فيها قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبدىها المظهر، وليست هذه القدرة شيئاً آخر سوى الخيال³.

والحق أن ككانط لا يتناول الفهم والخيال بوصفهما متماثلين في القدرة التركيبية، بل بوصفهما متآزرين في هذا التركيب ويرى أن الخيال أمر لا بد منه عندما تنطبق مقولة من مقولات الفهم على شئ تجريبي، إذ سيتولد هذا الخيال اتساقاً مع مقولة الذهن من جهة، واتسجماً مع المظهر من جهة أخرى وقد عبر ككانط عن الخيال بوصفه "الذي يجعل تطبيق مقولة الذهن على المظهر أمراً ممكناً"⁴. ولكن كيف للمقولات أن تنطبق على الظواهر وكيف يمكن هذا الاتحاد بين التصورات البسيطة الكلية وبين العيان المركب الجزئي؟ إلا لا بد لذلك من وسيط، وهذا الوسيط من وجهة نظر ككانط هو الخيال. إذ أن الخيال حسي، لأن الصور التي يزود بها الإنسان هي دائماً في المكان والزمان،

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 388.

(2) محمد زكي العشماوي، فضايها النقد الأدبي والبلاغة، ص 57.

(3) عاطف جودة نصر، الخيال مفاهيماته ووظائفه، ص 22.

(4) عماد فوزي شحيري، الخيال ونقد العلم، ص 24.

لكس الخيال من ناحية أخرى تلقائي ومنتج، بمعنى أنه يمكنه قبلياً ووفقاً للمقولات أن يخلق أسكيمات، وهذه الأسكيمات بمثابة رموز يمكن أن ترتب تحتها العيانات الحسية. بمعنى أن الصورة عند كانط جسر يربط بين الحساسية والإدراك العقلي، وأن الحواس تؤمن مادة المعرفة فيما تؤمن التوليفات القبلي للإدراك العقلي شكلها، ويسهم الخيال الذي يربط بين هذين المصدرين المتناظرين للمعرفة في أحدهما كما يسهم في الآخر. فالخيال عنده تنوع ونظام في التنوع، فهو تنوع لأنه يعيد إنشاء الأوجه الكيفية للاحاساسات، وهو نظام لأنه يوالف فيما بينها طبقاً لحواصر شكل الزمن، هذه الحواصر التي تتمثل في الصيغ المتخيلة: القبل والبعد والأنية⁽¹⁾.

وهكذا فإن الإنسان بحسب رأي كانط لا يستطيع التفكير في دائرة من دون أن يرسمها في ذهنه، أو في الزمان من دون أن يرسم مستقيماً خيالياً، أو في الحكم من دون أن يتصوره عدداً. فالخيال "يفرض على العيان درجة أولى من التنظيم، وتركيباً مصوراً حقيقياً يهيئ للتركيب العقلي الذي يتحقق بفضل المقولات، وهذا ما يسميه كانط التركيب المتعالي للخيال"⁽²⁾. ووفقاً لما تقدم فإن الخيال يُفهم عند كانط بوصفه وسطاً بين طرفين: أولهما الحساسية، والآخر الفهم. حيث ثالث الحس والفهم والخيال أساس لا بد منه لإمكانية التجربة عنده.

لقد حاول كانط أن يعطي تفسيراً لدور الخيال في العملية الإبداعية، إذ وجد أن الخيال يوزع مستقراً يلوذ إلى حماة المبدع، فالعملية الإبداعية بحسب رايه "ترتكز على محور ازدواج الشخصية من جهة والحلم من جهة أخرى. ففي معظم الحالات تقوم ظاهرة الحلم وغيرها من تجليات اللاوعي بتأدية وظيفتها

(1) ممن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، ص 416

(2) عبد الرحمن بدوي، إيمانويل كانت، ص 223.

الرومانتيكية بإغناء مخزون العمل الإبداعي، وتلمب المخيلة دوراً يستحيل بدونه فهم العمل⁽¹⁾. وهكذا يقلل ككانط من أهمية نظرية الفنان إلى العالم والواقع الحقيقي المحيط به.

ولما كان ككانط قد انتهى في مستهل تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق إلى تعريف الجميل، فقد ثرّب على ذلك أن حدد العلاقة بين الجميل من جهة وبين الخيال ودوره منجهة أخرى، وخلص إلى عقد تفرقة بين نوعين من الجميل تبعاً لوقف الخيال فيهما ومديات تدخله، أولهما (الجميل المفيد adheres Pulchritude) والآخر (الجميل الحر Pulchritude free). أما بالنسبة للأول يفترض ككانط أن تكون الصورة المنقولة متعائلة مع ما ينبغي أن يكون عليه الشيء في حقيقته، بمعنى أن يكون دور الخيال محدوداً ومقتصراً في تسهيل مهمة الفنان في نقل هذه الصورة. في حين أوكل ككانط للخيال دوراً مهماً في خلق الجميل الحر انطلاقاً من سرحان خيال الفنان في أطر غير محددة، ومعتمداً في الوقت نفسه على ذات تتشد الارتقاء به (الذوق)⁽²⁾ والذائقة الجمالية، وفي ذلك يقول: "الذوق يُفسر الانتقال التدريجي من الجاذبية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث أنه يعرض الخيال على نمو بينه حراً ومتكيفاً يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتياحاً متحرراً من المظهر الحسي"⁽³⁾. ثم اتبع ككانط تحليله للجميل، بتحليل للجليل وبين أيضاً موقفه من الخيال، حيث يرى أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث أنه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم

(1) رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص 256.

♦ يصف ككانط الذوق بوصفه تلاعباً معانلاً بالخيال والذهن فهو نفس التلاعب الذي تلقاه في إبداع العمل الفني، وإن كان بتكثيف مختلف. وهنا من وجهة نظر ككانط يتم الإفصاح عن اللغز الذي الدلالة من خلال النشاط الإبداعي للخيال، حتى أنه يبرز للذهن أو أنه على حد تعبير ككانط ينشأ لنا أن نواصل التفكير في إن هناك الكثير مما لا يمكن أن يقال.

(2) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، ص 107.

الدوق من حيث تنزهه عن المنفعة وانصاف الحكم عليه بالمكلمة والضرورة. غير أنه يعقد فرقاً بين الاثنين، فبينما يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية، كما أنه يثير قوى الإنسان الحيوية ويقترن عنده بلمب الخيال بحسب رأيه، يجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل Reason، وأنه يثير في النفس الإنسانية حركة إما ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضي الثابت، وإما أن ترتبط بالإرادة فتولد الجليل الديناميكي**.

ويخلص سكانط في الخيال سواء أكان في الطبيعة أم في الفن، إلى أنه رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه. وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية يتدخلان في التجربة الجمالية مما يقضي إلى القول بأن الإنسان بوصفه كائنًا أخلاقياً إنما يعيش في عالم يتفق وحاجاته الروحية.

فخته: (ألمانيا 1762م - 1814م)

ترجع فلسفة فخته في جذورها إلى فلسفة (كانط)، وتقوم هذه الفلسفة على ما أسماه فخته بالخيال المنتج⁽¹⁾. فهي مثالية ذاتية محضة تقوم على احتضان الذات فحسب، وأن المعرفة عنده تقوم على معرفة الذات بمعنى أن يفكر الإنسان في نفسه وأن يسجل ما يحدث في العقل أثناء ذلك التفكير، وأما سائر الحقائق التي يصادفها في الكون إنما هي من خلق الذات وإنتاجها، فهو يقول: "كل شيء هو الذات"⁽²⁾.

• الجليل الرياضي عند سكانط ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صليراً ولذلك لا يمكن للإحساس أن يحيط به. أما الجليل الديناميكي فتلك القوى التي تجعل الإنسان إلى أن يتسامى إلى تصور القوى العاقلة التي تتوق الطبيعة المحسوسة.

(1) أمين يوسف عودة، ناول الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 140.

(2) محمود أبو النخس النوبلي، نهضة الفلسفة، ص 251.

ولما كانت الذات هي عنصر مطلق أولي يخلق الشيء (الموضوع) ونفسه عند فحنته، فإن الذات في الوقت نفسه تخلق لنفسها قوة فاعلية أخرى تعارضها في عملها أطلق عليها فحنته اسم (الخيال المنتج Productive Imagination) وعدّها " القوة النظرية الأساسية، وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الإنساني. وجماع جهاز التفكير في العقل الإنساني إنما يقوم على هذه الملحكة. فالخيال قدرة أساسية لأننا على أن نتصور خلاف نفسه، وبملحكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات، ويبقى في داخل الذاتية المطلقة⁽¹⁾. وهذه القوة تفعل ذلك لأنها لا تتمكن من تقرير نفسها إلا بوجود الموانع والكوابح التي تعترض دريها فتبذل في ذلك مجهوداً، وعلى وفق ذلك تكون فاعلية الذات مركبة من عنصرين متضادين: أحدهما (طارد) والآخر (جاذب). الأول يحاول أن يسمح في اللانهاية، والآخر يسعى حثيثاً في الاتجاه نحو الذات والعودة إليها، وعودة الذات بعد خروجها هي التي توهم الإنسان أن ذلك الحاجز الحائل (الطبيعة ومظاهرها) له وجود حقيقي مع أنه في الواقع ما هو إلا من خلق (الخيال المنتج).

والخيال المنتج هو الذي يقدم صورة الأشياء التي يخيل للإنسان إنها موجودة في الخارج، فكل مرة تطلق فيها فاعلية الذات تصطدم بحاجز الخيال المنتج ومن ثم تعود إلى نفسها ثانية، وإن هذه العملية بتكررها تنج طائفة من الصور الذهنية. غير أن هذه الصور بحسب رأي فحنته تكون في أول أمرها أدنى درجات الإدراك (اللاشعور) وهي مرتبة لا يزيد فيها الإدراك عن مجرد الإحساس أو الوعي الذي لا تمييز فيه، ثم ينتقل إلى المرتبة الثانية وهي مرحلة الإدراك الحسي التي تفرق فيها الذات بين نفسها وبين الشيء الذي تشعر به وتحسه. بمعنى أن الإحساس المبهم يتحول إلى معرفة بشيء معين له مكان وزمان معروفاً، ثم بعد ذلك يتحول هذا الإدراك الحسي نفسه إلى فكرة معينة في العقل، ويعدّد ناتي

(1) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 24.

المرحلة الأخيرة، مرحلة التأمل المجرد حيث يتجرد الإنسان من الأشياء جميعاً ويصل إلى شعور كامل بذاته⁽¹⁾. وعلى وفق ما تقدم فإن الشيء الخارجي من صنع الأنا، وتصوره من صنع الأنا، وبهذا يقرر فحثة المثالية القائمة، وهذا ما جُهِل عليه الرومانتيكيون وساروا في أثره.

نظر فحثة إلى الأنا بوصفها فاعلية مُفَكِّرة، وأنها عيان وتخيل منتج مبدع، ويفضل الخيال المنتج يصبح العيان حقاً في الأنا، ويوضع من أجل الأنا، ويفضل العيان يتحقق الإحساس عند الأنا، ويفضل الإحساس يتحدد الأنا ويعود إلى نفسه، أي يجد نفسه بوصفه الأنا، بمعنى الأنا فاعلية غير محدودة ولهذا فإن الفاعلية اللامحدودة تساوي الأنا. فالأنا إحساس كذلك ينبغي أن يكون الإحساس مساوياً للأنا، والأنا عيان. وعليه ينبغي أن يكون العيان مساوياً للأنا، والأمر الأول هو مهمة الإحساس، والأمر الثاني هو مهمة العيان، والأمر الثالث هو مهمة الخيال زيادة على ذلك ينبغي أن يكون الخيال مساوياً للأنا، والخيال مثل العيان أن يستمر من دون توقف عند إنتاج متعدد، فلو وضع مثل هذا الإنتاج ينبغي تحديد الفاعلية، أي العيان والخيال، أو أن يثبت مضمونهما. وهذا التحديد يتم عن طريق التأمل، وهذا التأمل يقتضيه الأنا نفسه، لأن الفاعلية التي لا تتأمل ذاتها ليست أنا من وجهة نظر فحثة. فإذا كان ينبغي أن يكون الخيال = الأنا، فينبغي على الأنا أن يتأمل في فاعليته المصورة، وأن يحدد هذه الفاعلية بنفسها أو نتائجها، وهذا التحديد هو تثبيت، والأنا يجعل نتائج الخيال يثبت. بمعنى يجعله يقف ومن ثم قابلاً للوقوف والاحتفاظ به، وفعل التثبيت وقدرة التوقيف عند فحثة هي الذهن⁽²⁾.

أولى فحثة الخيال منزلة مؤثرة لا سيما في عمل الفنان. فالفنان إذا أراد أن يكون جديراً بعمله فعليه أن يخلق من دون قواعد وبأسلوب خلاق، لأنه يختلف عن العالم بنطاق الانفعال وأسلوبه، وفي ذلك يقول: "إن الفنان يفعل بكل ذاته

(1) أحمد أمين و زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة الحديثة، ص 336.

(2) عبد الرحمن بدوي، المثالية الألمانية، ص 73.

ويؤثر على نفس المتلقي بكاملها ذلك انه يقدم الفكرة بهيئة حسية ويشترط من الانتفاع الاعتيادي. فالتأمل تتقبل كما هو وليس الآخر المخلوق. والواقع إن الفنان يقدم العالم هكذا إلا انه يشبهه بنشاطه الصانع والخالق⁽¹⁾.

هيجل: (ألمانيا 1770 م - 1831 م)

انطلق هيجل في تفسيره للجمال من أصل مثالي تجريدي، حيث عد الفن نوعاً من أنواع معرفة الفكرة المطلقة أو الحقيقة الإلهية، ورأى أن الفن والدين كلاهما مرحلة أولية من مراحل المعرفة، وانهما يتدمجان في معرفة تملو عليهما، هي الفلسفة⁽²⁾. وبحسب ذلك يكون الفن ذا طبيعة معرفية عقلية مثالية تحيلنا إلى مقولة أفلاطون في (المثال) وإن للفكرة وجوداً مستقلاً يمكن تحقيقها نظرياً في العلوم، أو عن طريق مُحس في الفن أو في أي شكل جمالي، بمعنى أن الصورة الفنية عند هيجل "تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات"⁽³⁾. أنكر هيجل على دور الفن أن يقوم باستتساخ الطبيعة، فالفن عنده شيء منفصل عن الواقع المعكوس. ويعلن في خطابه الفني (الاستطيقا) عن فرضيته بأن الجمال الفني طبيعة إلهية، وأنه مولود من الروح (الله هو الروح God is the Soul) ويستمد مادته من الواقع إلا أنه يخلق المظهر الخارجي الذي يتراءى للإنسان وكأنه واقع، ولأن الفن مضمون روحي مثالي فهو وجود أسس وأكثر حقيقة من الوجود المادي. ولذلك فإن جمال الطبيعة أدنى مرتبة من الجمال الفني لأن الطبيعة لا تملك "جمال الروحي، وفي ذلك يقول: "إن الروحي هو وحده الحقيقي. وما يوجد لا يوجد إلا بقدر ما يشكل روحية. الجمال الطبيعي انعكاس إذن للروح. ولا يكون جميلاً إلا بقدر ما يصدر عن الروح. وعليه ينبغي أن نفهمه على أنه كيفية ناقصة

(1) عدنان المبارك، استنيتكا المدرسة الرومانتيكية، ص 72.

(2) اميرة حليم مطر، فلسفة الجمال، ص 95.

(3) رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص 257.

للروح، كهيئة مستقيمة بذاتها في الروح، كهيئة مجردة من الاستقلال وتابعة للروح. فالجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع الروح، خلقه، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته⁽¹⁾. وعلى وفق ذلك فإن ما يُكمن في جوهر الفن هو الحقيقة، لأن ما هو روحي فهو حقيقي، وإن الخيال هو الذي يضفي على هذه المضامين أشكالاً حسية⁽²⁾. فالجمال هو الأسلوب الوحيد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها، وبهذا يمكن القول بأن الواقع ينعكس في الفن على الرغم من إن هيجل قد استخدم تعبير الفن للتعبير عن الحقيقة ومن ثم البرهنة على أن الفن لا يعكس الواقع بل الروح المطلق.

أخذت مسألة الشكل والمضمون في مباحث الفلسفة الهيجلية طابعاً اتسم بالحرركة الدائمة والتبدل على وفق تطور تخيلات الإنسان وإنتاجه لحرركة المراحل الفنية التي نادى بها هيجل في خطاباته، وهي: (المرحلة الرمزية) و(المرحلة الكلاسيكية) و(المرحلة الرومانتيكية). وإذا كان (عمانوئيل كانث) قد انطلق في تقديره للجمال من ناحية ذاتية وشكلية، فإن هيجل قد نظر إلى الجمال من ناحية موضوعية أو من ناحية المضمون، لأن مضمون الفن هو فكرة الجمال مهما كان مظهره الاجتماعي أو الأخلاقي. والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة، إذ كلما تقدم الفكر ضعف الجمال وانحس، وإن التقدم من وجهة نظر هيجل يحصل من خلال تطور الفن عبر مراحله الثلاث*. ففي المرحلة الأولى (الرمزية) كانت "السيطرة للمادة على الفكرة، وكانت الفكرة ضعيفة، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجلية التي تبعث على الرهبة لضخامتها ... وفيها ينحصر الشكل على المضمون.

(1) هيجل، المدخل إلى علم الجمال - فكرة الجمال، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

* حين يحال هيجل صيرورة أشكال الفن، فإنه لا يقدم تاريخاً للفن فحسب وإنما تاريخاً للدين والعرف والقانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية، أي تاريخاً للحضارة. فالفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها.

والمرحلة الثانية هي (الكلاسيكية) وفيها يتعادل المضمون مع الشكل، وتضاف الفكرة أتم تعبير عنها، وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل فيما يرى هيجل. والمرحلة الثالثة هي مرحلة (سيطرة المسيحية) أو (المرحلة الرومانتيكية)، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة واختل التعادل بين المضمون والشكل²⁹⁴. ومن هذه المراحل بمآلج هيجل قضية المضمون من منظور المسار التطوري للفكرة الجمالية التي تتعالى وتذوب في دائرة المطلق الكلبي الموجود في ذاته وبذاته، كما يعرض هذا المطلق حقيقته للوعي الإنساني فضلاً عن ذلك، يعكس المضمون مدبات التبدل في آليات الخيال الإنساني وتطورها. ففي المرحلة الأولى يكون الخيال عند الإنسان في مرحلة الكمون، إذ لا يتمدد دوره في الممارسة الفنية إلا في تحقيق القدح الأول عند الفنان، ولعل هذا واحد من بين أهم الأمور التي وقف هيجل عندها وعدها مأخذاً على الفن الرمزي، وفي ذلك يقول:

إن أولى محاولات الخيال وأغريها على الإطلاق تلقاها بصورة رئيسية لدى الهندوس الذين عيهم الأساسي، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المفهوم العائد إلى هذا الطور في عجزهم عن إدراك المدلولات في كل وضوحها وجلالها وعن فهم الواقع الموجود في الشكل وبالمعنى الموائمين له. فالهندوس ما استطاعوا أن يرقوا إلى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث لأن التصور التاريخي يقتضي موقف ثرو وزانة ومقدرة على تأمل الأحداث وفهمها في مظهرها الواقعي، على أن يؤخذ بالحسبان تعاقبها وعللها وأسبابها ونتائجها الاختيارية ومثل هذا الموقف الثري يتعارض والحاجة التي تدفع بالهندوس إلى إرجاع كل شيء وكل إنسان إلى المطلق والإلهي وإلى استشفاف حضور واقع الهي مخلوق من قبل الخيال في الأشياء الأكثر عادية وحسية وكثيرة ما يخلطون بشكل متواصل بين المطلق والمتناهي، ينتهي بهم الأمر إلى عدم إقامة أي اعتبار لنظام الوعي العادي وذكائه

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 294.

ونباته ونشر الحياة اليومية ولا يتمخض خيالهم، رغم كل غناء وكل جرأة محاولاته إلا عن هذر وشروء وتأرجح دائم بين الداخلية الأكثر عمقا والواقع الأكثر ابتذالاً وعن تنفلات متواصلة بين ضد وآخر، وعن تشويهاً لكليهما معاً⁽¹⁾.

بينما في المرحلة الثانية، يأخذ الخيال مساحة أوسع عند الفنان ويتدخل في آليات عمله، ولذلك يعبر الفن الكلاسيكي وبحسب رأي هيجل عن سمو مبدعه وانتقاله إلى مراحل أكثر وعياً وتحقيقاً لذات الفنان، وفي ذلك يقول هيجل: "الفن الكلاسيكي يتألف من الفردية الحرة في ذاتها، ولشئ طالبتنا بالحرية عينها للشكل، فمن نافل القول أن اندماجها الكامل، مهما بدا مباشراً، لا يتم من تلقاء نفسه، بعفوية الواقعة الطبيعية، وإن هذا الاندماج لا يمكن إلا أن يكون من نتاج روح واع بصفاء ووضوح لذاته، وذلك ما دام مضمون هذا الفن وشكله حريزاً. وعليه فإن الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما غبر. فإنتاجه هو إنتاج إنسان بصير يمرر ما يريد ويستطيع ما يريد، ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح عن المضمون الجوهرية الذي يريد التعبير عنه، كما لديه القدرة التقنية اللازمة لتحقيقه"⁽²⁾.

وفي المرحلة الثالثة والأخيرة (الفن الرومانسي) فإن خيال الفنان يأخذ بالانتماق عن كل المحددات التي تعمق خطابه الإبداعي وتقيد، ومن ثم يسعى إلى خلق فن جديد يعبر عن ذاته، ولهذا فإن الفن في هذه المرحلة يعبر عن الروح المطلق أسى تعبير، وفي ذلك يقول هيجل: "تتميز بدايات الفن الرومانسي بعمل الخيال إلى التملص من إसार الطبيعة كيما يتجه نحو الروحية ... ففي هذا الفن تؤلف الروحية المعاصرة إلى تؤكد ذاتها على حساب المدلولات الطبيعية، أساس ومبدأ

(1) هيجل، الفن الرمزي - الكلاسيكي - الرومانسي، ص 53-54.

(2) المصدر نفسه، ص 205.

المضمون الذي يوفر له الطبيعي والجسماني والحسي الشكل الخارجي لكن هذا الشكل يدل أن يبقى شكما في المرحلة السابقة سطحياً ولا متعمقاً وغير قابل لتفاد منه إلى مضمونه، تحدد على نحو أتاح للفن الاقتدار على بلوغ أعلى درجات الكمال وذلك من خلال إشراق هذا الشكل بالروحانية، ومن خلال إضفاء صفة المثالية على الطبيعي عن طريق تحقيق الاتحاد الرائع بين الخارج والداخل³⁴. وهكذا تابع هيجل مراحل تطور آليات عمل الخيال وتحولاته وتبدلاته عند الفنان تساقاً مع تطور الوعي الفني وتمقده.

إن فكرة هيجل حول الفنان ذات أهمية، لا سيما وأنه يبحث في أسلوبه وابتكاراته التي تتبدى في التعبير الصحيح عن طبيعة الموضوع الخاصة، أو في التعبير الحقيقي عن المحتوى الواقعي، فهو يقول: "إن ابتكار وأصاله الفنان والمعمل الفني تتلخص في أنهما مشبَّهان بمنطق الحقيقة الحكامن في المحتوى ذاته"³⁵. فالفنان عند هيجل هو الذي لا يحاكي الطبيعة محاكاة صماء، بل ينبغي على الفنان أن يتأمل هذه الطبيعة ومن ثم الانطلاق وراء موضوعات مُتخيلة تتجهها مخيلته بالاعتماد على انطباعات الحواس وما ترسم في وعائها (الذاكرة) من صور وفي ذلك يقول: "إن الفن المحدود في وسائل تعبيره، لا يستطيع أن ينتج سوى أوهام أحادية الجانب، ولا يمكنه أن يقدم سوى ظاهرات الواقع لواحدة فحسب من حواسنا، وبالفعل حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يمجز عن إحياء لنا بواقع حي أو ب حياة واقعية، فكل ما في رسمه أن يمرضه علينا لا يمدو أن يكون صورة كاريكاتورية للحياة"³⁶.

(1) هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الروماني، ص 334.

(2) م. أوفسياتيكوف و. ز. سميرنوا، موجز تاريخ التطورات الجمالية، ص 292.

(3) هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص 37.

شلتج: (الماتيا 1775م - 1854م)

افرد شلتج للخيال مكان الصدارة في خطابهات الفلسفية والفنية بعدما وجده أسس قوة يمتلكها الإنسان وأهمها وذهب إلى " القول بأنه هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقية المعرفة ⁽¹⁾ ". كما عده الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر والفنان بل حتى الفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة ، أي أنها " الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات ⁽²⁾ " .

فالخيال هو وحدة المعارف والمعروف ، كما انه يوفر الفرص أمام الإنسان لمحو المتناقضات من الوجود ولإسهما على صعيد التناقض بين المتخيل والواقع ، وبحسب قوله فان الخيال لدى الفنان " هو القوة التي تمكنه من أن يخلق عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفني يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة ، ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسس صورة تظهر فيها الحقيقة ، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي إن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شئ واحد في الأصل ⁽³⁾ " .

ولما كان شلتج يأمل في تحقيق المتخيل الذاتي عند الإنسان ، فإنه تنبه إلى طريقتين يوفران إمكانية هذا التحقق والابتماد عن الواقع : أولهما ، طريق الشعر بما يوفره من عالم مثالي (متخيل) يحقق رغبات الإنسان وتوجهاته التي لا يمكن تحقيقها على أرض الواقع المعاش . والآخر طريق الفلسفة الذي يحطم به شلتج عالم الواقع ، لأن الفلسفة من وجهة نظره تتبع من الشعر ، وإن الأخير أصلها الذي

(1) أمين يوسف عوده ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، ص 140 .

(2) محمد مصطفى بدوي ، كقولرج ، ص 86 .

(3) المصدر نفسه ، ص 86 .

نبت عنه. إن هذا الموقف الشلنجي صوب الابتعاد عن الواقع والتركيز على التخيل يسحبه إلى أن يتبأ بأن الفلسفة الجديدة والفن المستقبلي ينبغي لهما أن يتكأ على الميثولوجيا اليونانية القديمة بموالمها المتخيلة⁽¹⁾.

ولما كان الخيال عند شلنج قوة سامية، فإنه يوفر للفنان والفيلسوف المناخ المناسب للتعبير عن الصورة الأولى بوضوح وحرية (الكل الإلهي)، وفي ذلك يقول: "إن الإنتاج الفني هو نتاج للعبقرية المبدعة وإن عملية الإبداع عملية حرة وهي في الوقت نفسه خاضعة للضرورة، إنها واعية وغير واعية، مقصودة وفطرية في الوقت نفسه. على غرار تلك القوة المسماة القدر التي تتفد غاياتها بدون أن تحد من حرية تصرفاتها، إنها تضع الحوادث بدون أن نلاحظها وحتى بشكل لا يلائم رغباتنا. وهكذا فإننا نصف بالعبقرية كل ما لا نستطيع إدراكه، الأمر الذي يعطي ما ندرسه صفة الموضوعية بدون تدخل الحرية وحتى بتخطينا أحياناً لأنها تتخذ صفة الجريان الأبدي الذي يعطي العمل الفني وحدته"⁽²⁾. فالفنانون بحسب رأيه يبدعون من دون وعي، فهم يرضون فقط الحاجة الملحة التي تعطيها عليهم طبيعتهم. ولهذا يفترض شلنج أن الفن يعتمد مادة غير معطاة في العيان، وإنما هي من عالم الخيال⁽³⁾ وأنه يبدو كشيء مطلق يفوق الفهم⁽⁴⁾، وإن الصور في الفلسفة والمعرفة هي الآلهة في الخيال، وفي ذلك يقول: "إن مادة الفن هي عالم آلهة الخيال، أي عالم الأساطير"⁽⁵⁾. ولذلك وجد شلنج في ملكة الخيال، القوة التي تستطيع جمع الصور من الطبيعة ومن ثم إعادة تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المخفية وراء هذه المتناقضات وبالتالي فإن الخيال لا يجمع ما في الطبيعة فحسب أو ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلق

(1) رواية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، ص 142.

(2) م. أوفسهايكوف و ز. سميرنوا، موجز النظريات الجمالية، ص 277.

(3) المصدر نفسه، ص 262.

(4) عبد الرحمن بدوي، المثالية الألمانية، ص 324.

على ما هو متفرق في الطبيعة روحاً واحدة بحيث يصبح المتفرق في الطبيعة متكاملاً وموحداً. والفن عنده ينمي أشكاله بطريقتين: أولاً واقعية تمثلها الفنون التشكيلية بتقارعاتها، والأخرى مثالية يمثلها الشعر بالوائه.

شوينهاور: (المانييا 1788م - 1860م)

إن المتابع للخطاب الشوينهاوري سيجد صفة التلازم والاقتران بين موضوع العبقرية والخيال، بل أنه في مواضع تعد العبقرية والخيال شيئاً واحداً، أو في الأقل بوصف أن كليهما يفترض الآخر. فشوينهاور يمد الخيال شرطاً ضرورياً للعبقرية لأنه يوسع من الأفق العقلي للعبقري فيما وراء الموضوعات التي تكون ماثلة فعلاً أمامه، وذلك من ناحيتي الحكم والحكيف معاً، وإذا كانت معرفة العبقري هي معرفة بالمثل فإن هذه المعرفة سوف تكون محددة (بمثل) الموضوعات الماثلة فعلاً أمام ذاته، إن لم يوسع التخيل من افقه حتى يتجاوز وجوده الذاتي الواقعي والموضوعات الفعلية الماثلة أمامه. ومن هنا يأتي دور التخيل الذي بواسطته يتسع أفق العبقري ليشمل (المثل الممكنة) علاوة على (المثل الحقائقية) بالفعل، وذلك حين يسمح العبقري لكل مشاهد الحياة الممكنة بأن تمر في نهار وعيه، وهذا بلا شك اتساع للموضوعات التي يمكن أن تمثل أمام الذات. من جانب آخر فإن إدراك المثل نفسه يتطلب قدرأ من الخيال، لأن الموضوع الذي تتمثله الذات لا يتضمن المثل بشكل حرجي، بل بشكل مشوه أو ناقص، ومن ثم فإن الخيال مهم في هذا الموضع لاكتشاف المثل في الجزئي والناقص، وهذا هو المقصود بالاتساع الحكفي في الإدراك، وفي ذلك يقول: "وفضلاً عن ذلك، فإن الموضوعات الواقعية غالباً ما تكون صوراً ناقصة لمثلها المنطقية فيها، ولذلك فإن العبقري يحتاج إلى الخيال حتى يرى في الأشياء، لا ما صنعتها الطبيعة بالفعل، ولكن ما حاولت صنعها، ومع ذلك لم تستطع بسبب هذا الصراع بين صورها"⁽¹⁾.

(1) سعيد محمد توفيق، ميثاقها الفن عند شوينهاور، ص 130

رأى شوبنهاور في حديثه عن العلاقة المتلازمة والمتضامنة بين الخيال والعبقرية، أن بعض الناس رأوا في الخيال عنصراً أساسياً من عناصر العبقرية وهذا حق، ولكن بعضهم الآخر أراد أن يصير من العبقرية والخيال شيئاً واحداً، وفي هذا الحال وقف شوبنهاور موقفاً معارضاً من هذه الدعوات، لأنه وجد أن موضوع العبقرية هو المثل الأبدية، أي الأشكال الدائمة الأساسية لما في الكون من مظاهر، فحيث يسوء الخيال وحده لا يمكن أن يشهد الإنسان سوى قصور خيالية إرضاء لأتانيته ونزواته الشخصية العابرة.

والحال أن الخيال عند شوبنهاور هو الأداة التي تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية وإقصاء الزمان والمكان والعلة، وهي الأشكال التي تؤلف مبدأ الفردية. فالخيال بوصفه أحد العناصر الرئيسة للعبقرية يرتبط بالحرية من جهة وبالأبدية من جهة أخرى، أو هو بالأحرى يرتبط بالأبدية لأنه يرتبط بالحرية، والأخيرة هي الهواء الذي تتنفس فيه الأبدية.

فالخيال هو الذي يمكن العبقري من أن يرى في الفردية ما هو عام (وهذه هي الصفة المميزة للعبقرية)، بينما الإنسان المادي لا يرى في الجزئي إلا الجزئي نفسه، ما دام الجزئي هو الذي ينتسب إلى الواقع وهو وحده القادر على استيعاب انتباهه بعلاقاته مع الإرادة، وفي ذلك يقول: "عندما نتحرر من الإرادة فإننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة، ونصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستمي لإرادتنا، ونرتفع بعيداً عن كل ذلك، ونصبح كما لو كنا في النوم أو في الأحلام ونتلاشى السعادة، ولا نصبح عندئذ أفراداً، فالفرد يمكن أن ينسى، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التي تظل كعين واحدة على كل المخلوقات العارفة وهنا تتلاشى جميع الاختلافات الفردية، وعندئذ فسوف يستوي في نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هي تلك قوي أو لشعاع يائس، لأنه لا بهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز

معنا تلك الحدود. وهكذا نُحقق الذات المتحررة حضورها وماهيتها بفضل الخيال، ومن ثم يتحقق التأمل الجمالي عن الفرد من وجهة نظر شوبنهاور.

ادموند هوسرل: (ألمانيا 1859م - 1938م)

عالم هوسرل موضوع الخيال في معرض حديثه عن (الظاهراتية Phenomenology)*، فدرس علاقته بالظواهرات الأخرى في سياق ما انتهى إليه من أفكار أساسية تدور على ضرورة التمييز بين الشعور وبين موضوعاته، وعدم الخلط بين التجربة ومحتواها، كما تتمثل هذه الأفكار في الفصل بين الموضوع الحقيقي الواقعي والموضوع القصدي، بين موضوع (العقل) وفعل (التفكير)، وفي الكشف عن مبدأ خاص يشق مع المحايثة والتماهي في سياق العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم، وفي ذلك يقول هوسرل: "إننا نتخيل بحرية، القنطور عازف

(1) رواية عبد المتعم عباس، القيم الجمالية، ص 159.

◆ لعل أول من استخدم هذه الكلمة هو العالم الرياضي والفيلسوف (يوهان هنريش لامبرت) حين استخدم كلمة الظاهراتية في كتابه (الأورجانون الجديد: الظاهراتيات أو نظرية الظهور). هذا وكان الفيلسوف (كانط) قد استخدمها للتعبير عن عالم الظاهر في مقابل عالم الحقائق أو عالم الأشياء في ذاتها، وبالفعل استخدمها (هيجل) في كتابه (ظاهراتيات الروح). وفي الحقب المتأخرة أصبح يفهم من كلمة (فينومينولوجيا) الفلسفة التي طورها الفيلسوف الألماني (ادموند هوسرل) بـ (الظاهراتية) التي تدل عادة على فلسفة التي طورها في كتاباته المختلفة التي ربما كان أهمها (الأفكار، مدخل عام للظاهراتيات الخاصة) والفينومينولوجيا تتكون من مقطعين في أصلها اليوناني، المقطع الأول يعني (الظاهرة) أو ما يبدو من الشيء، والمقطع الآخر يدل على العلم الذي يدرس ما يبدو من الأشياء، أي أنه يرى إن ما يبدو من الأشياء لا ينفك ورائها ما أسماء كانط. بهما الحقائق وإن ليس شيء عالمان الأول ظاهري والآخر حقيقي، أو شيء ثالثة في الأشياء، وهذا ما ذهب إليه (سارتر) أيضاً في رفضه الثنائية التي تقوم على التقابل بين الظاهرة وبين الشيء في ذاته، وعد الشيء في ذاته أمراً خاصاً والظاهرة عنده عبارة عن تجمعات مترابطة وفي كل مظهر جزئي يوجد ما يسميه سارتر بالإشارة إلى العلاقات بين الظواهر.

الفلو، انه في عملية التخيل هذه صورة من تركيبنا، وهذا التركيب التصوري وكذلك الوهم، يأخذ كل منهما مكانه تلقائياً، ومن الطبيعي إلا يكون القنطور شيئاً عقلياً، انه غير موجود لا في الوعي ولا في أي شيء آخر، انه محض خيال، والتجربة الحية للخيال في هذا السياق هي القنطور متخيلاً. إن القنطور كما نعلمه والقنطور كما نتخيله، كلاهما يشوّل إلى التجربة التي نعيشها، لكن علينا أن نأخذ حذرنا حتى لا نخلط تجربة الخيال التي نعيشها بما في هذه التجربة³³.

فأسلوبه الفينومينولوجي يؤكد أصالة الصور وما ينتجه الخيال بالاعتماد على الأنماط العريقة المتأصلة عند الإنسان ذلك التأصيل القوي، حيث أن الفينومينولوجيا "مؤسّسة على التعامل مع الصور الشعورية في كينونتها الخاصة وفي حالة قطيعة مع وجود سابق، وهي تهين قدرة الخيال على استقبال الصور الجديدة التي تقدمها الصور في حالتها الراهنة أو الحالية Actualize"³⁴.

ففينومينولوجيا الصورة من وجهة نظره تتطلب الإسهام في الخيال الخلاق، وان لا يحيا الإنسان سلبياً، بل إنها تهدف إلى وضع الوعي الكائن في الزمن الحاضر في زمن ذي ثوتر أقصى. فمن مهام الفينومينولوجيا إقحام الذات في موضوعاته التي يهتم بها ويتصدى لها بحيث تتدخل هذه الذات في وضع الموضوعات على محور القصدية التي هي وثيقة الصلة بالإرادة التي يكرس لها هوسرل مقاماً مهماً في كتابه (الأفكار).

ويرى سارتر أن هوسرل في موقفه الفينومينولوجي من الخيال، قد فتح الطريق إلى قراءة جديدة للصورة، حيث يقول: "نحن نعلم الآن انه يجب الانطلاق من جديد من الصفر، ونهمل كل ما كتب قبل الظاهرية ونحاول قبل كل شيء

(1) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 33.

(2) عماد فوزي شبيب، الخيال ونقد العلم، ص 67.

اكتساب رؤية حتمية للبيئة القصصية للصورة. ويجب أيضاً وضع المسألة الجديدة، الدقيقة، ممالة علاقات الصورة العقلية بالصورة المادية. ويحسن أيضاً مقارنة وعي الصورة المعرفية بوعي الإشارة لتخليص السيكولوجي نهائياً من ذلك الخطأ غير المقبول الذي يجعل من الصورة المعرفية إشارة، ومن الإشارة صورة معرفية. وأخيراً دراسة الهولي الخاصة للصورة العقلية⁽¹⁾. وهكذا يعني هوسرل من الخيال في فلسفته، بل أن عموم فلسفة الفينومينولوجيا تقوم على مفهوم الخيال وتمضيد هذا المفهوم وإقراره.

برغسون: (فرنسا 1859م – 1941م)

يسوق برغسون نظريته الجمالية من خلال ابتعادها عن النظرة النفعية العملية واليومية إلى الأشياء، فعنده كلما كان الفنان أو المتذوق بعيداً عن وجهة النظر النفعية والطبيعية ويقترب من الروحية كلما كان أكثر إبداعاً والعكس صحيح*. كما ناقش فكرة (تحديد الجمال) على وفق اعتبار أن جمال الطبيعة سابقاً لجمال الفن، وأن المناهج الفنية ما هي إلا وسائل يستطيع الفنان من خلالها أن يعبر عن جمال الطبيعة هذا، ووجد بأن هذا التحديد خاطئ ذلك لأن الطبيعة إذا كانت غير جميلة إلا وفقاً للأساليب الفنية فإن جمال الفن سابق على جمال الطبيعة، فلولاً الإنسان وخيالاته وحده لما كانت الطبيعة جميلة لأن الجمال في الأعمال الفنية صادر عن نشاط مدرك وأع بينما الطبيعة غير المدركة تزودنا بالجمال عرضاً، وفي ذلك يقول: "إن ألعاب الفنتازيا وعمل الخيال هي أمور تعد

(1) جان بول سارتر، التخيل، ص 115.

* قلب برغسون النظرية المادية التي تزد الطواهر النفسية والروحية إلى أصول جسمية مادية، فقلب الوضع ورد الوجود المادي كله إلى أصل روحي خرج منه وتطور عنه. فالوجود عندنا ينبثق من مركز روحي أساسي هو الله، وفأش عنه عل هيئة فذائف وباقات مستمرة في حركتها الحية التي هي جوهر وجودها، والتي تكثفت بعض أجزائها في أشكال مادية ثم تطورت الكائنات الحية بعد ذلك فالتادة في حقيقتها الأصلية مظهر روحي

تصرهات جريئة للذهن إزاء الطبيعة⁽¹⁾. وبحسب ما تقدم فائدة يشبه الخلق الفني بحالات الوعي التي تكتفي بذاتها ولا تكون تمثلاً لعة خارجية. وبهذا يكون للفن الأولوية على جمال الطبيعة لأن الجمال يوجد في الجهد الواعي الذي أنتج الموضوع وليس في الموضوع نفسه، وفيما تمبر الطبيعة عن الاحساسات فقط، يقوم الخيال الشمري أو أي شكل آخر من أشكال الفن بالإحياء بها إلينا، بمعنى أن الفن بإيحائه إلى أي فكرة إنما يظهر العواطف والأحاسيس فيها، ومن ثم عن طريق (الإيقاع Rhythm) حيث التكرار الدوري في الإيقاع يجعل المتلقي يرتبط روحياً بالتجز الفني، ومن ثم ينصهر معه فتخمد قواه وينقاد راضحاً إلى تحقيق الفكرة التي أوحى بها إليه، بمعنى أن فعل (التخييل) يكون في أعلى فاعليته.

فالفن عند برغسون تعبير عن الشعور بواسطة الحدس والخيال، وتتحصر فكرة الحدس والخيال عند برغسون بحسب رأي (جان فال) بوجود زيادة أو نقصان في التوتر، فيكون "التزايد اشتداداً في الروحية والنقصان إيقالاً في المادية. فإذا سرننا في اتجاه التوتر المتزايد وجدنا النفس والحرية والإبداع، أما إذا سرننا في الاتجاه المعكسي فسنجد المادة والحتمية والهوية والموت"⁽²⁾. وبهذا يكون الفن أكثر إيقالاً في الروحية، فهو يمبر عن الحقيقة الباطنة مما جملة يكتسب صفة الصدق، علاوة على ذلك فهو "دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحمي إلى أبعد مدى، من أجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته"⁽³⁾. وبذلك يكتسب الفن صدقه طالما كان يمبر عما هو حقيقي وجوهري ونتيجة لهذه الصفة فهو يحمل في ذاته قوة إقناع بل قوة هدابة يعرف بها.

ذهب برغسون إلى أن الصور ليس لها وجود ذاتي، بل يرجع وجودها إلى الشخص المتخيل وأحواله الخاصة، إذ يبعثها الذهن من كمونها ويمنحها الوجود

(1) هنري برغسون، المادة والذاكرة، ص 188.

(2) جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، ص 140.

(3) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 16.

في التصور، إذ يرى أن الصورة وجود وسط بين الامتداد الهندسي والفكرة الخالصة، وإنها أكثر مما يسميها المثاليون تصوراً وأقل مما يسميه الواقعيون شيئاً، فهي وسط بين الشيء والتصور وهو ما ينسجم مع مثاليته المتعالية عندما حدد الخيال بأنه وسط بين العيان والتصور، بين الحسية والفهم، وأن وظيفة الخيال بمقتضى رأيه هو "تثبيت الصور المتحركة لتجربتنا العادية، كالبرق الأني الذي يضيئ خلال الليل مشهد عاصفة"⁽¹⁾.

كما ذهب برغسون إلى أن الفرق بين الإدراك الحسي والتصور الخيالي يعود إلى أن الأول مرتبط بمقتضى الحاجات العملية للإنسان ويتطلب جهداً لتحقيق الاستجابة للمؤثرات الحاضرة. أما التصور الخيالي فهو مثول صور الذاكرة من دون أن يكون ثمة ما يلائم هذه الصور من الحاجات العملية، وحيث الصور التي تُمثل هي أصلاً موجودة في الذاكرة ولكنها ليست مدركة في النفس في حالتها الإدراك الحسي والتصور الخيالي، ولذلك تبقى الصور التي تنفذ في مجال الشعور في حالة التصور الخيالي في مستوى الحلم من دون أن تتعدى ذلك إلى مستوى العمل.

كروتشة: (إيطاليا 1866م - 1952م)

أقام كروتشة نظريته في الفن على أساس (الحدس والخيال)، فالفن عنده حدس مباشر ينفذ إلى الموضوع الفردي ويتقلقل فيه فينطوي في ذاته على بادرة القدرة الفنية، وفي ذلك يقول: "الفن هو الحدس، وكل حدس لا بد أن يكون تعبيراً، ولا يمكن فصل التعبير عن الحدس لأن لكل منهما نفس طبيعة الآخر، وبالمثل فإنه لا يمكن فصل الفن باعتباره مضموناً عن معنى التعبير أو الحدس"⁽²⁾. والحدس ليس إحساسات طبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحاً خالياً كما يرى كروتشة، بل الحدس نشاط فعال يجري في العقل الإنساني، وهو

(1) هنري برغسون، المادة والذاكرة، ص 198.

(2) عبد الحكيم هلال خالد، الاغتراب في الفن، ص 62.

(منتج للصور Producing images)، أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كشمرة لـ (الانفعالات Feelings) و (الصور الخيالية Images)، ويفضل الانفعالات تتحول الصور إلى (تعبير غنائي Lyrical expression) وهو قوام كل الفن⁽¹⁾. فالحدس والخيال إذن هما اللذان يحددان مسار العملية الفنية عنده لأنها يقيمان الحد الفاصل بين الفنان وغير الفنان. فالفنان شخص لديه قدرة من الوجهة السككية على التعبير عن أنواع معينة من الموضوعات التي يدركها بهذا الحدس أو الخيال. فضلاً عن ذلك يؤكد كروتشة على أن الفنان لا يستطيع أن يدرك طبيعة الشعور الباطن الذي ينتابه إلا عندما يكون في وسعه التعبير عنه، كما أنه لا يمكن أن يكون لديه حدس بمنظر طبيعي إلا إذا كانت تفاصيل هذا المنظر واضحة في ذهنه (صورة متخيلة)، بحيث يستطيع أن يعبر عنه بوضوح لمن يطلب إليه ذلك. بمعنى آخر أن معرفة الفنان تظل غامضة مبهمه حتى يعبر عنها، وبحسب اعتقاده فإن " الفن في أساسه تعبير"⁽²⁾.

وهكذا بات الفن عند كروتشة صادراً عن الحدس، بمعنى أن الفن يستطيع أن يعبر عن الحدوس، وعلى وفق ذلك فإن كروتشة يكون قريباً جداً من خطاب بيرغسون في هذا الجانب، إذ أنهما وجدا في الحدس نموذجاً للجمال، فكلاهما أشادا بقيمة الحدس كمطريقة للمعرفة الفنية، هذه المعرفة التي تقوم على طريقتين: أولاًهما، طريق العقل المنطقي الذي يسلكه العلم ويستهدف الكشف عن القوانين العامة والتصورات السككية. والآخر، طريق الحدس أو الخيال الذي يدرك بهما الإنسان العنصر الخاص الفردي الذي لا ينطوي تحت التصورات العامة والفنان في رأي كل منهما قادر على هذا الإدراك⁽³⁾. وهكذا فإن كروتشة لا يعترف بالفن المتجسد بما هو محسوس بقدر ما يعترف بتحقيق

(1) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، ص 178.

(2) فؤاد زكريا، نظريات حديثة في فلسفة الفن، ص 29.

(3) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ص 63.

الفن في عملية خدسية خيالية روحية تعمل على إخراج الحدوس والصور المتخيلة في هبهات تعبير واضحة عند.

ويتمسك ككروثشة برأيه بوصف الفن وحدة كاملة، ولهذا فهو يرفض مقارنة أي عمل فني بآخر لأن كلاً منهما عمل ذاتي في رمزه وموضوعه وطريقته تناولته. وكما أن البراعة في الإبداع الفني والتذوق الجمالي هما من الصفات الذاتية، فإن جميع الأحكام المتعلقة بعلم الجمال هي الأخرى عوامل مساعدة لتوضيح الفن ورموزه. غير أنه في الوقت نفسه لا يميل إلى تحجيم الفن بقوالب لأنه متحرر بطبيعته ولا يقبل تدخل أي نظام يفرض عليه، فالفن "يعتمد الخيال غير المشروط، وأن الخيال يسبق الفكر وهو شرط ضروري له"⁶⁷. ولكن هذا لا يعني أن يقوم الفنان بعمله بعيداً عن المنطق الفني، بل عليه أن يمارس عمله بوعي وثاب، وفي ذلك يقول: "لا يعني أننا كذلك في العمل الفني لأننا لا نقوم بهذا الأخير ونحن ننام أو ندع الصور تتعاقب في ذاكرتنا على غير نظام، فيجب أن لا نحلم والأعين منا متفتحة وحسب بل يجب أن يكون كذلك العقل متفتحاً وأن يكون الفكر قطعاً قوياً"⁶⁸.

وهكذا يبدو الفن صوراً متألفة في وحدة، بمعنى أن الكثرة من الصور تنتهي إلى الوحدة التي تمثل العمل الفني، هذه الصور تتوالى في نظام وانسجام بفضل ملكة التخيل التي تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني وبفضل يقظة العقل أيضاً، ومن ثم يتمتع الفكر بملكة الإبداع وبحسب ذلك تمكن ككروثشة من أن يقيم حداً فاصلاً بين الخيال المفكك من جهة، وبين التخيل من جهة أخرى. فالأول هو الذي يحاول أن يجمع الصور غير المنسجمة جمعاً تمسحياً مثلما

(1) محمد صدقي الجياخنجي، الحس الجمالي، ص 67.

(2) بندلو ككروثشة، الجمال في فلسفة الفن، ص 40.

يقوم الفنان بضم رأس إنسان إلى عنق حصان ليصنع منه شكلاً غير منطقي، في حين عدّ التخيل القوة التي تحقق الوحدة للصور المتتالية المنسجمة.

والحق أن الحدس بهذا المفهوم يفتقر إلى العنصر المنطقي الذي يلزم رجل العلم، إذ هو من شأن المخيلة التي تطلق الأفكار أو المعاني على شكل صور تحصر وظائفها في إدراك الأشياء إدراكاً عيانياً مباشراً، لذلك فإن الفن عند كروتش " نشاط روحي صرف، وترجمته أو نقله إلى مجال الأشياء الخارجية هو عمل ثانوي يضاف إلى الجهد الروحي الحقيقي، الذي هو التعبير الفني الأصيل"⁽¹⁾. وهنا يؤكد كروتش الطابع الباطن للتعبير الفني الذي هو (الضمنون) حيث جعله نقطة البدء التي تنزع منها التجربة البشرية ونقلها نقلاً جمالياً بواسطة الحدس.

جاستون باشلار: (فرنسا 1884م - 1962م)

تقوم نظرية الخيال عند باشلار على مبدئين أساسيين: أولهما (مبدأ المادة)، الذي يتيح للإنسان أن يكون كائناتاً عميق الجذور وراسخ القيم، وللكاتب أن يقيم نظريته عن الخيال المادي بإقصاء القوالب الصورية التقليدية التي أضفى عليها طول الاستعمال والتكرار طابعاً ألياً صرفاً. والآخر مبدأ الإرادة: Power وهو دفقة نفس مرهفة رقيقة شفافة تُمكن باشلار بفضل هذا المبدأ من صياغة جزء من نظريته وهو ما يسمى بـ (خيال الحركة) أو (الخيال الدينامي) وعلى هذا النحو يستطيع المبدع بخياله المزدوج أن يخلق بين الأرض والسماء كما يحلو له، وإن ينسج ما يود من الصور المبتكرة، وإن يحول بفضل كيمياء - الخيال - بسط الأشياء إلى عالم مدهش رائع.

مُيز باشلار بين نوعين من الخيال: أولهما، الخيال الشكلي Abstract Imagination والآخر الخيال المادي Concrete Imagination، ورأى أنهما فاعلان

(1) فواد زكريا، نظريات حديثة في فلسفة الفن، ص 27.

في الطبيعة وفي العقل الإنساني. فعلى سعيد الطبيعة يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة مثل (الأزهار)، ويكون مفرماً بالطرافة والجمال الفاتن وبالتنوع، والمفاجأة في الأحداث. في حين يهدف الخيال المادي إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود ويركز على عناصر الديمومة في الأشياء¹⁴.

لقد حاول باشلار أن يدرس صور المادة في مسعاه الفينومينولوجي، وهذه الصور تتضمن عنصراً شكلياً أو صورياً، غير أن هذه الصور المباشرة للمادة هي بالتحديد تلك الأشكال المعطاة في المادة وغير المنفصلة عنها، وعلى وفق هذه النظرة فقد أحدث باشلار تناقضاً في تفريقه بين الخيال المادي والخيال الصوري، حيث انحاز إلى الخيال المادي مع فينومينولوجيا الخيال عنده، إذ كيف تتجه الفينومينولوجيا نحو (العمق) أي نحو المادة كما هي جوهر، فبما تتغلى عن تجلياتها الصورية حتى وإن نالت الأخيرة اهتماماً بالفا من الفلاسفة. وعلى الرغم من أن الفينومينولوجيا الباشلارية تقود بطبيعتها إلى الحميمية فإن هذا الاهتمام البالغ بالخيال المادي بوصفه خيال الامتلاء الهادئ، وخيال الحميمية واليقظة، لا يلغي (هرب) الفينومينولوجيا من المنهج الباشلاري هنا.

إن الظاهرة الخيالية التي توصل إليها باشلار تتميز بخطواتها الخاصة وسعاتها المحددة، فهي ليست إدراكاً ضعيفاً مقلداً على ذاته لدمية الأشياء وغيبتها، كما هو الحال في فلسفة سارتر ومنحاه في دراسة الخيال، بل هي إدراك مباشر لجوهر الموجودات، وفي ذلك يقول الناقد (جان كلود مارجولين J.C. Margolin) في كتابه (باشلار): "إن ترجمة الصورة في لغة أخرى غير لغة الشعر يعد في نظر باشلار خيانة حقيقية، لأن ذلك معناه أننا نرفض أن نرى الوجود ذاته في الصورة"¹⁵.

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 14.

(2) محمد علي الكركري، نظرية الخيال عند غاستون باشلار، ص 201.

نفس باشلار أن يكون الخيال إدراكاً عديمياً لغيبة الأشياء، ولتكنه إدراك
بشر لجوهر الموجودات "فالمخيلة عنده ليست بالضرورة ملكة خلق صور، بل
نـه قدرة على إدراك علاقات"⁽¹⁾. وفي هذا السياق يستبعد ربط الصورة بغياب
تـوجـودات، لأن كيان الصورة نفسي في حين يعد كيان الموضوعات الحقيقية
جـذـوره في الواقع الفعلي والموضوعي، وإن إيجابية الصورة عند باشلار ليست دليلاً
على واقعيتها أو رسوخها في عالم الفعل، فهي في الحقيقة لا تتعدى كـوـنـها في
هذا المقام حكم قيمة أو تأكيد موقف نظري وخلفي.

ويخلص باشلار من ذلك إلى معارضة سارتر والاختلاف معه حول غيبة
لأشياء وتجلي الموضوع الخيالي كما لو لم يكن موجوداً. وفي نفيه لغيبة الموضوع
في الخيال وتأكيد على ظاهرية الخيال بوصفه جوهر الموجودات، يحطم مفهوم
"غيبة والاحتجاب كما طرحه النصفانيون. فالصورة عند باشلار ليست تعبيراً
مقنعاً عن الرغبات المكبوتة كما يرى النصفانيون أو بحث عن النماذج الخيالية
الأولية، بل إنها تمبير عن العلاقة بين الخيال وحلم اليقظة، فالصورة "ليس لها
ماض بل لها مستقبل"⁽²⁾. فحلم اليقظة من وجهة نظر باشلار ليس استرخاءً، إنه
على النقيض من ذلك يشد أوتار النفس ويلهب الحواس، كما يفجر طاقات
الخيال الكامنة، وهو في جوهره تدفق لصيرورة وانسحاق لرؤية مستقبلية. وهكذا
يبتعد الخيال في ارتباطه بحلم اليقظة عن أغوار اللاشعور المعتمة، وعن ثم يصبح
ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السطح، لا فناءً لغوياً تلبسه الغريزة أو يختفي
وراء السكينة"⁽³⁾.

هذا وقد نظر باشلار إلى الخيال بوصفه طاقة متحركة وقدرة هائلة على
تغيير الصور التي توفرها وظيفة الإدراك وتعديلها، وبدلاً من أن يربط باشلار بين

(1) مالك يوسف المطلي، وهم الحدس، ص 76

(2) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 158.

(3) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 75.

الوظيفة الجديدة للخيال وبين عملية التخزين التي تقوم بها الذاكرة وتكرسها العادة، فإنه سعى إلى إبراز الطابع الدينامي للخيال بوصفه قدرة تصويرية عالية وعملية خلق وابتكار لا حدود لها، الأمر الذي لا يستطيع معه الخيال أن يستمد حضوره من الأسس الحسية للصورة ولا أن يتكئ على قوالبها المنبثقة وأشكالها الجامدة، إذ يصير الخيال في هذه الوضعية إدراكاً مباشراً لحركة مجردة وتجسيدا حياً لصيرورة الكلمة الشعرية، وفي ذلك يقول: "إن الإدراك والتخيل يتناقضان تماماً كما يتناقض المثل مع الغياب، فالتخيل هو الغياب وهو الانطلاق إلى حياة جديدة"⁽¹⁾. وإن الغياب المقصود في كلامه المتقدم هو مجرد خيال الحركة عن عالم المادة وابتعاده عن المحسوسات، إذ أنه يصير في هذا المنظور الدينامي البحث، دفعة خالصة نحو المستقبل وتحليلاً في رحبات غير مقيدة، وإن هذه الانطلاقة من الواقع إلى الخيال تتحقق بفعل الشاعرية التي يمتلكها الإنسان. وهكذا استبعد باشلار أن ترتبط صور الخيال بغياب الموجودات، وعمد إلى الأخذ بطرف واحد يتمثل في أن صور الخيال تنفتح على موجودية الأشياء لا على غيبتها وعدمها، فادخل بموقفه هذا خلافاً على البنية الجدلية الخاصة بالخيال*.

(1) محمد علي الكركري، مصدر سابق، ص 218.

* أجد أن موقف باشلار هذا ينسف الرؤية السلبية نحو الخيال التي تقوم على أن الإدراك والخيال يستبعد كل منهما الآخر، ويشمل الفريق النهائي بينهما أن الأشياء في الإدراك حاضرة ككفاحاً، أما في سياق التخيل فإنها تتكشف في وضع غياب، وواضح أن هذا العيار ضروري من أجل التمييز بينهما وبدونه يصبح الخيال والإدراك فعلاً واحداً. إننا عندما نتخيل نخرج السلب على الأشياء بوصفها غائبة عن إدراكنا وإن تكون حاضرة في الخيال حضوراً من نوع آخر، وهكذا يتجلى الموضوع الخيالي بوصفه غائباً يؤذن بحضور، وعمداً يتخلل الوجود.

هيدجر: (ألمانيا 1889م - 1976م)

أنات هيدجر يوظف الخيال أهمية كبيرة، لأنها مرحلة بدائية للتفكير يقترب فيها الفكر من الحس بدرجة يكاد يتماثل فيها. فهيدجر كلاسيكي وحدائوي في الوقت نفسه، فهو يتخذ من مقولة أرسطو (لا شيء في العقل إن لم يبدأ في الحواس) منطلقاً له في التأسيس، فينتقل من المحسوس وصولاً إلى تقييم العقل، حيث لا بد عنده من إخضاع مقاييس الفهم في بدايتها لأطر الزمن الوجودي، الأمر الذي يجعل من حقيقة البداية والتصور شكلاً أولاً يتجلى فيه الكيان مع قيام صعوبة تخلي الوافع الزماني، بما فيه البعد التاريخي والعالمي.

فهيدجر ينضم إلى رهب الفلاسفة السابقين على سقراط الذين يعطون الخيال دوراً مهماً، فهو يرى الكيان منذ أول فجر انكشافه في الذات، وحتى قبل أن يسمو به فعل الكائن إلى الأجواء الميتافيزيقية البعيدة والخالصة من الخيال والشعر. وهو التفكير الأساسي الذي دعا إليه هيدجر وأراد به الإجابة على معنى الكيان.

يذهب هيدجر شأنه شأن الوجوديين إلى القول بأن للمعرفة البشرية جذراً مزدوجاً، فهناك المعطى (المعطيات الحسية)، وهناك المساهمة الذهنية الخاصة التي تنظم بواسطتها المعطيات وفقاً لـ (صور قبلية Apriori)، أي أن الإدراك الحسي بما له من طبيعة بالغة العمق لا يمكن أن يكون مجرد انعكاس طبع للواقع أو تكيف مباشر للمعطيات، بل هو تغيير إيجابي لشكل الوجود الخارجي وإضفاء للمعنى عليه. كما صيّر هيدجر الفهم العملي معياراً أساسياً أكثر من سواء، وافترض أن الفهم العلمي مستمد منه. وربما كان الخيال وفقاً لقراءة هيدجر الاستعمولوجية هو الذي يقوم بدور الموصل أو الرابط بين هذين الشكليين من أشكال الفهم، بالإضافة إلى ذلك فهو الذي يلعب في كل منهما دوراً مختلفاً. فمن الواضح أن أي ضرب من إسقاطات الممكنات في المستقبل يتضمن تخيلاً. فالحاجات العملية هي التي تحرك الخيال في عملية الفهم اليومية، كما يلعب

الخيال دوراً رئيساً في الفهم العلمي وفي صياغة الفروض على سبيل المثال، لكن ما يحرك الخيال هنا ليس الحاجات العملية، بل الرغبة في المعرفة كما يرى هيدجر، وبذلك يعدّ الخيال والطبيعة الزمانية للإنسان الشرطين الأساسيين اللذين يجعلان الفهم ممكناً⁽¹⁾.

وعلى وفق ما تقدم أحسب أن هيدجر قد قرأ كبار الشعراء والمبدعين ومن ثم توصل إلى مقولة الفكر هو الشعر الأصل. وينظرة ديال كتيكية إلى الكيان والاستعانة بالتحليل اللغوي، حاول هيدجر التوفيق بين الحضور والغياب، التجلي والتوري، التسامي والاحتواء، الإثبات والنفي، الكيان والعدم.

سارتر: (فرنسا 1905م-1980)

لاحظ سارتر أن الفلاسفة والدارسين السابقين عليه عندما درسوا طبيعة الخيال، التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال في ذاته. فذهبوا إلى القول بأن الصورة الخيالية لشيء ما لا تختلف عن الإحساس به، فصورة المثلث أو الدائرة أو الأشجار لا تختلف عن الإحساس بها جميعاً. ومادام الإحساس والإدراك الحمسي أبعد الأشياء عن العقل والإدراك العقلي عند هؤلاء الفلاسفة، فهكذا الأمر أيضاً بالنسبة للصورة الخيالية، وإذا كان الإحساس والإدراك الحمسي يعوقان النفس عن الإدراك العقلي الصحيح فكذلك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير*.

(1) جون ماسكوري، الوجودية، ص 191 - 192.

* رفض سارتر نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الإنجليزي (دافيد هيوم) وهي النظريات التي تفترض وجود شيء اسمه الصورة التخيلية التي تكمن وتستقر في وعينا على نحو ما يستقر الطائر في قفصه، حيث يقول سارتر في ذلك (إن مثل هذا التفسير للخيال يسلطنا إلى وهم يطلق عليه اسم وهم التضمين). فالخيال عند سارتر ما هو إلا علاقة الوعي بشيء أو موضوع خارجه.

وضع سارتر فعل الخيال في مقابل فعل الإدراك الحسي، وعرف الأول على أنه "فعل يحاول أن يجسم موضوعاً غائباً أو لا وجود له عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقدم في مثل هذه الهيئة بل في هيئة مشابهة للموضوع الذي نهدف إليه"²⁸. بينما عرف الثاني على أنه "عملية سلبية نسبياً، تستند إلى الاتصال بالكيان الحاضر الذي يفترض الإدراك وجوده سلفاً ويحدث في إطار زمني"²⁹. وعقد أربعة فروق بينهما: الأول، إن الفرق بين الاثنين لا يرجع إلى وجود صورة خيالية في الوعي وعدم وجودها، بل يتلخص الفرق في الطريقة العملية التي تتعلق بها الوعي بموضوعاته، أي في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي. والفرق الثاني، إن أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التي يُنظر بها إلى موضوعاتهما. ففي الإدراك يُعتمد على الملاحظة Observation في حين لا يُعتمد في الخيال على الملاحظة، بل على ما يشبه الملاحظة Observation Quasi. فمحاولة تفسير الخيال من وجهة نظر سارتر تتطلب فعل انعكاس من الوعي Reflection لا يقع على الشيء الخارجي بقدر ما يقع على الطريقة التي يعمل بها الوعي عند التخيل.

فالوعي يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك Perceiver أو يتصور Conceiver أو يتخيل Imagined، وهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها شيئاً واحداً، وفي ذلك يقول: "أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لي لأول وهلة إنني التقطت منه جوانب كما يحدث في الإدراك ولكنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي له فإنني لا أحصل على جديد ذلك لأن الموضوع المتخيل يعطي لي دفعة واحدة، إنني أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان، أي ثم لي معرفته دفعة واحدة في حين إنني عندما أجعله موضوعاً لإدراكي يختلف الأمر إذ تتم معرفتي به ببطيء وبالتدرج وفي هذا يكون الفرق

(1) ولهم رأي، المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ص 28

(2) المصدر نفسه، ص 29.

بين الخيال والإدراك. إنني استخرج في حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشيء وسائر الأشياء الأخرى في حين يفقد الخيال هذه العلاقات بالعالم⁽¹⁾. أما الفرق الثالث، فإن الخيال بدلاً من أن يضفي الوجود على موضوعه كما هو الحال في الإدراك، فإنه يسلب موضوعه الوجود، إنه يخلق عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعها إلا أنها تقتض عدم وجوده الواقعي، لذلك يوجد سارتر بين الخيال وبين وظيفة الوعي أو السلب Negation وهي الوظيفة التي تميز الوعي الإنساني.

وأهم صفات الوعي عند سارتر هي القدرة على السلب والوعي حين يقوم بمعمليات الخيال، فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات في الواقع. أما الفرق الرابع والأخير، فإنه يصف الوعي الخيالي بـ (التلقائية) بمعنى أنه ينطوي على قدرة في إنتاج موضوعات جديدة. إن الخيال هو الوعي الخلاق الإيجابي، فهو مختلف في ذلك عن الإدراك الذي يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها. ولكنه مع ذلك يربط بين الفعلين من ناحية أخرى، فالإنسان لا يستطيع أن يتخيل شيئاً بجهله جهلاً كلياً، إذ لا بد أن يكون لديه معرفة ما بموضوع معين قبل أن يصبح هذا الموضوع المعين محوراً لخياله، فالوعي الإنساني لا يمارس وظيفة التخيل بطريقة تعسفية، وفي ذلك يقول: "الخيال والإدراك ليسا متمايزين تمايزاً مطلقاً، حيث أن هناك انتقالاً ممكناً بين أحدهما والآخر على يد تطور الماهيات المتضمنة في الصور، فهما مثل المعرفة من النوع الأول والمعرفة من النوع الثالث، ومثل العبودية والحرية الإنسائيتين، كل منهما مقطوع عن الآخر ومرتبطة به باستمرار⁽²⁾". إن (المدرك الحسي) الذي يطلق عليه سارتر اسم (المعادل الحسي) هو ذلك الشيء الواقعي الذي يعرفه الإنسان بفعل الإدراك الحسي الذي يبدأ منه تخيل (اللاواقعي)، وفي ذلك يقول سارتر: "الموضوع الخيالي يمثل في الذهن

(1) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، ص 191.

(2) جان بول سارتر، التخيل، مصدر سابق، ص 12.

مكأنه غير موجود، انه لا يقوم في زمان معين أو مكان معين، فكما هو الأمر في صورة التي تسترجعها الذاكرة، وبما أن الموضوع الخيالي غير قائم في الوجود، أي انه عدم، فإننا عندما نتخيله ندرك أن هنالك عدماً يتخلل الوجود، وإننا في وقت نفسه لا نتخيل الموضوع، أي نقرر وجوده وحضوره، وإنما نتخيله غائباً أي نخرعه عنه، فالوجود إذن يتخلله العدم، والعدم يقوم في الوجود⁽¹⁾.

ومع ذلك فإن عملية الوعي للواقعي عند سارتر مؤسسة على الوجود الواقعي، فافعال التخيل لها جميعاً نمط واحد، هو تلك التفاعلية والحرية في خلق اللاواقعي على خلفية أو أرضية الواقعي المدرجة حسياً، فشكل وعي تخيلي يستخدم العالم بوصفه الخلفية أو الأساس للنفي للمتخيل. وهذا يتضح من خلال فكرة المائل الواقعي الذي يستخدمه الوعي كإساس منفي للموضوع المتخيل للاقاعي⁽²⁾.

فالمعرفة السابقة والحكامة من وجهة نظر سارتر هي التي تدفع الإنسان إلى جحافل الخيال، ولكن ثمة وسيط آخر يؤدي به إلى التصور الخيالي الخالص وهذا الوسيط هو الانفعال أو العاطفة. ويذهب سارتر إلى القول بأن العاطفة هي في حد ذاتها شكل من أشكال التصور الذهني، وهو يمتد في هذا القول على نهج الفينومينولوجيين الذين قالوا إن العاطفة من حيث هي مظهر من مظاهر شعور. فالعاطفة تفترض مثول الموضوع بوصفه مؤثراً في الشعور على نحو خاص يجعل الشعور يحمل الموضوع أشكالا من العاطفة يميز عنها بالفاظ مثل الجميل و تقبح والتقبل، فالإنسان أحياناً يحس في أعماقه بحاجة إلى شخص ما وإن هذا لإنسان ليس موجوداً أمامه ولا يمكن رؤيته بالفعل، فيعمل بطريقة أو بأخرى من أجل أن يصل إلى ما يريد. إن هذه الرغبة من وجهة نظر سارتر تتضمن مجهوداً

(1) عماد فوزي شبيب، الخيال وتشد العلم، ص 25.

(2) سمير توفيق، الخبرة الجمالية، ص 169.

يقوى ويشدد كلما شغبت الأمل في إدراكه إدراكاً حسيماً، ولكن هذا المجهود لاستحضار المرصوع (الشخص المنشود) يتضمن في الوقت نفسه غياب الموضوع، وإذا تذكرنا إن الخيال هو حضور موضوع ما وتمثله في غيابها، تبين أن العاطفة بهذه القوة الداخلية التي تحملها وتجممها وهي الرغبة عامل أساسي في قيام الخيال في الوعي الإنساني.

الفصل الثاني

الخيال في الفلسفة العربية والإسلامية

2

الفصل الثاني

الخيال في الفلسفة العربية والإسلامية

نمرضا في الفصل السابق على مفهوم الخيال في الخطاب الفلسفي الغربي سواء أكان في الفلسفة المادية أو المثالية أو غيرها من الفلسفات. وفي هذا الفصل سنتعرف على مفهوم الخيال في الخطاب الفلسفي العربي والإسلامي:

الفارابي: (يلاذ فارس 259هـ – 339هـ)

أنزل الفارابي الخيال منزلة مهمة، بل انه جعل هذا المفهوم منطلقا رئيسا اثت عليه بعض أرائه، عندما وُحّد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي وجعل نظريته في الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي العام. فقد أقام الفارابي نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح يكشف عن فهم نسبي للمثابة التخيل عند الشاعر من جهة، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي من جهة أخرى.

ولعل المؤلف بعد متابعة دقيقة ورصد عميق، وجد أن الخيال يمكن إمساكه في خطابات الفارابي بمواضع ثلاثة، أولا في حديث الفارابي عن النفس الإنسانية وقوى الإدراك الحسي والموضع الثاني يمكن رصده من خلال أرائه ومقولاته في الشعر. في حين جاء الخيال في الموضع الأخير في معرض حديثه عن نظرية النبوة. وان هذه المواضع الثلاثة متداخلة فيما بينها ويستعصي أمر فصل بعضها عن الآخر.

في الموضع الأول اعتمد الفارابي في تحديد مفهوم الخيال على قوى الإدراك النفسي التي وجد إنها المسؤولة عن فعل الخيال والتخيل. فنقسم قوى الإدراك عند

الإنسان على قسمين: أولاً قوَى مدركة من الخارج وحددها في الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس. والأخرى قوَى مدركة من الباطن وتنقسم على خمس قوَى باطنة بعضها تدرك صور المحسوسات وبعضها الآخر تدرك معاني المحسوسات، وإن القوَى الباطنة تتفعل عن مؤثرات داخلية وتدرك صور المحسوسات حتى يفيهاها لأن هذه الصور تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها، وهذه القوَى الخمسة:

أولاً: قوة الحس المشترك: وهذه القوة "تقبل بذاتها جميع الصور المنطقية في الحواس الخمس المتأدية إليها"⁽¹⁾. وتعمل على عكس جميع الصور الواقعة إليها عن طريق الحواس، فتجتمع في هذه القوة صور اللمس والمشمومات والسموعات والمبصرات والمذوقات، ولذلك سُمِّي الفارابي هذه القوة بـ (الحس المشترك).

ثانياً: قوة الخيال (المصورة): وهذه القوة "تستثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن مسامتة الحواس أو ملاقتها فتزول عن الحس"⁽²⁾. أي أن هذه القوة بمثابة خزانة الحس المشترك، وإن الصور التي تستقر فيها تساعد الإنسان في تذكرها بعد غياب صورتها عن الحواس كما لو كانت موجودة في الواقع، وإن الصور لو لم تكن مخزونة أو مستقرة في هذه القوة لما أمكن تذكرها.

ثالثاً: القوة الوهمية: وهي "قوة تدرك من الصور المولدة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية غير المحسوسة"⁽³⁾. وهذه القوة تدرك المعاني الجزئية

(1) محمد جواد مغنية، معالم الفلسفة الإسلامية، ص 78.

(2) جعفر آل ياسين، الفارابي في حدوده ورسومه، ص 54.

(3) ابن سينا، النفس من كتاب الشفاء، ص 230.

التي لا تدرك بالحواس الظاهرة كالعين والأذن، ولا بالنفس المتألفة لأنها تدرك الكليات من دون الجزئيات مثل العداوة والمحبة⁽¹⁾.

رابعا - القوة الحافظة (الذاكرة): وهي قوة لا تتعدى في وظيفتها عن مخزن " يحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية"⁽²⁾.

خامسا - القوة المتخيلة (المفكرة): وهي " قوة واحدة مركزة في القلب وتعمل على حفظ المحسوسات بعد غيابها عن أعضاء الحس حيث تتحكم بها. علاوة على ذلك لها وظيفة تشكيلية تعتمد الخيال، فتتركب الصور بعضها مع بعض وتفصل بعضها عن الآخر بحسب الإرادة، فيتفق بعض الصور المتشكلة مع الحواس، وفي أحيان أخرى تكون مخالفة للمحسوس"⁽³⁾. وهذه القوة تختلف في وظيفتها عن قوة الخيال (المصورة) لأن الأخيرة تقتصر على الصور الحقيقية المتكونة عن طريق الحواس. في حين أن بعض الصور المتخيلة ليس لها وجود في الواقع وإنما تتجاوز إطار معطيات العالم الخارجي بالتخلص من قيود الحواس وهكذا فإن قوة التخيل " تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا وتلغي حدود الزمان وأطر المكان وتتعلق إلى آفاق ضيعة لتصنع الأعاجيب"⁽⁴⁾.

والحق إن القوة المتخيلة قد حظيت بأهمية عند الفارابي كما احتلت دورا كبيرا في فلسفته العامة وفي الاتصال المباشر بالعقل الفعال. وإذا ما عدنا إلى موضوع النفس عند هذا الفيلسوف سنجد أن هذه القوة تلعب فيه دورا مهما وتتفد إلى نواحي الظواهر النفسية المختلفة. فهي وثيقة الصلة بالهول والمواطف ولها دخل

(1) محمد جواد مغنّة، معالم الفلسفة الإسلامية، ص 79.

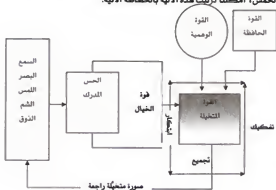
(2) ابن سينا، النجاة، ص 266.

(3) الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 71.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 38.

في الأعمال العقلية والحركات الإرادية * هذا إلى أنها تحتفظ بالآثار الحسية وصور العالم الخارجي المنقولة إلى الذهن عن طريق الحواس، وقد لا يقف عملها عند ادخار الصور الذهنية والاحتفاظ بها، بل تخلق منها قدرا مبتكرا لا تحاكي فيه الأشياء الحسية، وبهذا يشير الفارابي إلى المخيلة المبدعة *Imagination Oreatrice* التي تتبها إليها علماء النفس المحدثون بجانب المخيلة الحافظة *Conservatrat Imagination* ومن الصور الجديدة التي تخرعها المخيلة تمتج الأحلام والرؤى⁽¹⁾.

ولكنني نلخص ما تقدم من قوى النفس عند الفارابي وآلية اشتغال القوى الخمس، أمكننا ترتيب هذه الآلية بالخطاطة الآتية.



خطاطة تمثل آلية اشتغال القوى الخمس

(1) إبراهيم مدكور، في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق، ص 73.

أما على صعيد الشعر وعلاقته بالخيال، فإن الفارابي عند الشعر⁹² قول أو كلام مخيل⁹³. فالشاعر يقوم بعملية التخيل في بقضته وفي هذا ما يشير إلى أنه صاحب مخيلة فعالة نشيطة وإن هذه المخيلة لا يصرفها الانشغال بالحواس أو القوة 'للمخيلة' (المفكرة) عن أداء عملها الذي تقتضيه طبيعتها الابتكارية. فالشاعر يستعيد الصور الحسية أو معاني الصور المدرجة المخزونة ثم يعيد ترتيبها أو تشكيلها بصورة جديدة وهيئات تماثل الواقع أو تخالفه وإن هذه الصور المتشكلة لا يشترط فيها الصدق أو الكذب كما يصرح الفارابي في كتاب الشعر، إذ يقول: "الفرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه مما يلتمس طلب له أو مهرب عنه ... سواء أصدق فيما خيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن⁹⁴. بل أن المهم في هذه الصور أن تحقق الاستجابة التفسيرية المطلوب تحقيقها في المتلقي بوصفها (أقاويل مخيلة) وإنها الأساس الذي يقوم عليه الشعر بحسب رأيه حيث يقول: "يعرض للإنسان عندما يسمع الأقاويل التي تحاكي فتخيل في الشيء أمرا ما، وذلك إن الذي يراه ببصره فيحيل إليه أمرا ما في ذلك الشيء لو وصف له ذلك بعينه يقول، فإن ذلك القول كان يخيل له في ذلك الشيء، الأمر بعينه الذي خيل فيه ما رآه ببصره، وذلك مثل الأقاويل التي تخيل الحسن في الشيء أو القبح أو الجور أو الخسة أو الجلالة. فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته، وكثيرا ما تتبع ظنه أو عمله، وكثيرا ما يكون ظنه أو عمله مضادا لتخيله، فيكون عمله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو عمله⁹⁵.

وهكذا فنل الفارابي بقوله هذا من تأثير الشعر في المتلقي، وهو تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصور التي يقدمها من خبرات سبق للمتلقي أن عرفها

(1) الفارابي، كتاب الشعر، ص 92.

(2) أرسطو طاليس، في الشعر، ص 194.

(3) الفارابي، كتاب الشعر، ص 93- 94.

وخيرها في الماضي. فالشاعر عندما يستقي صورة من المتخيلة ويترك لعقله فرصة ضبط التخيل وتوجيهه الوجهة التي يريد، يتمكن بعد هذا من أن يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي عن طريق الرموز اللغوية (الأقوال الشعرية) التي ينطق بها ومن ثم تثار القوة النزوعية عند المتلقي باعتبارها قوة تابعة للقوى المتخيلة وخادمة لها. فتؤدي هذه الآثار إلى فعل أو انفعال أطلق عليه الفارابي (التخييل).

أقام الفارابي رأيه في التخيل الشعري على الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي وتتم على مستوى اللاوعي الخالص من دون أن يتدخل العقل فيها مما ينتج انفعالا نفسانيا من غير روية أو اختبار. فآثر التخيل عنده شبيه بآثر المحاكاة بالفعل التمثيلي المأساوي عند أرسطو، أي بالفعل الذي يثير الرحمة والخوف فيؤدي إلى التطهير من الانفعالات. غير أن الفارابي يقيم نظريته على الشعر المحض، في حين أن أرسطو أقام نظريته في المحاكاة على الشعر التمثيلي.

ابن سينا: (بخارى 370هـ - 428هـ)

اعتمد ابن سينا في تأسيسه لمفهوم الخيال اعتمادا رئيسا كما فعل معلمه الفارابي من قبله على مفهومه للقوة المتخيلة من قوى الإدراك الحسي المسؤولة عن فعل التخيل والوجه لفساد التخيل فيما بعد. ولذلك ساعمد إلى عرض قوى الإدراك عند ابن سينا قبل الحديث عن مفهوم الخيال والتخيل والتخييل الشعري، وإن الأخير يعد أكثر المفاهيم حضورا عند ابن سينا بل أنه محصلة المفهومين الأولين.

افتنى ابن سينا أثر معلمه في تقسيمه لقوى الإدراك الحسي، فقسمها على قوى مدركة من الخارج متمثلة بالحواس الخمس، وأخرى مدركة من الباطن. ولا أجد في هذا المقام ضرورة لتفصيل القول في القوى المدركة من الباطن عند ابن سينا لأنه دعا إلى نفس ما دعا إليه معلمه، بل أنه اتفق معه اتفاقا تاما في فعاليات (القوة الوهمية) و(القوة الحافظة) وإنني سيكتفي هنا في تعرف

الإضافات أو التغيرات التي أجراها ابن سينا في باقي القوى ومدى علاقة هذه الإضافات في فعاليات الخيال، وهذه القوى:

أولاً: الحس المشترك: ذهب ابن سينا في تحديد عمل هذه القوة إلى نفس ما ذهب إليه معلمه، فقد جعل مهمتها تقبل الصور عن الحواس، وأسماها ابن سينا (ذاتية = حواس). فضلاً عن ذلك أوكل لهذه القوة مهمة جديدة عندما أشار إلى تقبلها الصور الواردة من داخل النفس وأسماها (عرضية = توليدية)، إذ يقول: "قد يشاهد قوم من المرضى والمرورين صوراً محسوسة ظاهرة، حاضرة، ولا نسبة لها إلى محسوس خارج فيكون انتقاشها إذن: من سبب باطن. أو سبب مؤثر في سبب باطن. والحس المشترك قد ينتقش أيضاً من الصور الجائلة، في معدن التخيل والتوهم. كما كانت هي أيضاً تنتقش في معدن التخيل والتوهم، من لوح الحس المشترك"⁽¹⁾.

وعليه فإن فعالية التخيل عند الإنسان على وفق القول السابق لا تخضع لشرط وجود الحواس، ولكن يتعدى الأمر ذلك إلى عملية ابتكار لصور متخيلة تولد بموجب عوامل نفسية داخلية (عرضية) الأمر الذي جعل الخيال يدخل مرحلة جديدة في الخطاب السينيوي عندما اقترب بالجانب السيكولوجي.

ثانياً: قوة الخيال (المصورة): انساق ابن سينا في تحديد مهمة هذه القوة وراء معلمه، إلا أنه وسّع من دائرة عملها عندما أضاف إليها مهمات أخرى توليدية تركيبية من صور مخزونة، إذ يقول: "قد تخزن القوة المصورة أيضاً أشياء ليست من المأخوذات عن الحس، فإن القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في قوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها، فإذا ركبت صورة منها أو

(1) ابن سينا، الإشارات والتبهمات، ص 871-872.

ممكنها أمكن أن تستحفظ فيها⁽¹⁾. وبذلك فإن قوة الخيال هذه تتجاوز المحسوسات إلى المدركات العقلية.

ثالثاً: القوة المتخيلة: اختلف ابن سينا مع الفارابي في تحديد موقع هذه القوة، فقد أنزلها في التجويف الأوسط من الدماغ بعد أن سكّنت عند معلمه في القلب⁽²⁾.

ويركز في هذه القوة على طبيعتها الابتكارية ومديات قدرتها على المحاكاة من غير أن تتقيد بالحس الخارجي، فتتخ صوراً ليس لها نظير في الواقع، وفي ذلك يقول: "نعلم يقيناً إن في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض، وأن تفصل بعضها عن بعض، لا على الصورة التي وجدناها عليها من خارج، ولا مع تصديق بوجود شيء منها أو لا. فيجب أن تكون فينا قوة نفعل ذلك بها. وهذه هي التي إذا استعملها العقل تسمى مفكرة وإذا استعملتها قوة الحيوانات تسمى متخيلة"⁽³⁾.

كما لا يقف عمل المتخيلة عنده على التصرف الابتكاري في صور المحسوسات بل يتعداه إلى التصرف في المعاني الجزئية التي يدركها الوهم، وفي ذلك يقول: "وتخدم الوهم قوة رابعة لها أن تركب وتفصل ما يليها من الصور المأخوذة عن الحس والمعاني المدركة بالوهم وتركب أيضاً الصور بالمعاني، وتفصلها عنها. وتسمى عند استعمال الوهم، متخيلة"⁽⁴⁾.

ومن خلال ما تقدم أرى أن وظيفة المتخيلة لا تقتصر على التفريق والجمع بين صور المحسوسات والمعاني (عملية الابتكار) التي يهتم بدراستها علماء النفس

(1) ابن سينا، النفس من كتاب الشفاء، ص 236.

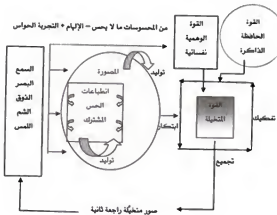
(2) ابن سينا، التجاء، ص 275.

(3) محمد عثمان نجاني، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص 194.

(4) المصدر نفسه، ص 195.

المحدثون، وإنما تقوم المتخيلة عند ابن سينا باستعادة صور الحسوسات والمعاني الماضية لأنها دائمة المرض للصور والمعاني المخزونة في المصورة والحافظة وينتج عن ذلك استعادتها في الشعور فهي نوع من الذاكرة. وقد فطن ابن سينا إلى أن هنالك تشابهاً بين الخيال والذاكرة من حيث الوظيفة، فيما لا يفارق بينهما إلا من حيث ارتباطهما بالزمان.

فالذاكرة تستعيد صوراً أو معاني أدركت في الماضي، أما التخيل فيستعيد ما ويدركها من حيث هي صور أو معاني موجودة الآن. ولكي تلخص ما تقدم من قوى النفس عند ابن سينا وآلية اشتغال القوى الخمس، أمكننا ترتيب هذه الآلية بالخطاطة الآتية:



خطاطة اشتغال القوى الخمس

لقد أصاب ابن سينا بعداً سيكولوجياً للخيال عندما وجدته يوهز متنفساً للإنسان يساعده على تجاوز الكثير من الضغوط النفسية التي تقابله. فالتفكير الإنسانية حين تحقق في إشباع حاجاتها الحسية والشهوات والغرائز تتركز إلى تذكر الذات الحسية بواسطة التخيل، وفي ذلك يقول ابن سينا: "فليس كل اللذات تصدر عن الحس، أو هي آخر الأمر تعود إلى الحس فالحس هو مدار الخيال، واللذة التي تحدث عن الخيال مرجعها إلى الحس"¹¹. وبذلك فإن ابن سينا في قوله المتقدم إنما دعا إلى مبدأ (التعويض) الذي شاع عند النفسيين المحدثين والذي عدوه "آلية نفسية يخفي الإنسان بواسطتها صفة غير مرغوب فيها عن طريق إظهار صفة مرغوب فيها ثم المبالغة في إظهار هذه الصفة الأخيرة"¹².

صحب ابن سينا جهوده في دراسة مفهوم الخيال من جانب فعل (التخيل) أكثر مما ركز على فعل التخيل. كما اهتم بالمتلقي أكثر من اهتمامه بالمبدع (الشاعر) أو بذاته، وأنه فهم الشعر على أساس أنه نشاط تخيلي. وإن فهم (الشئخ) لطبيعة الخيال ووظيفته جاء ليؤكد أن الخيال وسيط بين المبدع والمتلقي، وإن على كل منهما أن يمارس التخيل بنفسه حتى يقيم الصورة الفنية في ذهنه وينقل بها.

والحال أن فكرة التخيل هي الفكرة التي اطمأن إليها ابن سينا وأخذها قاعدة لتفسير العمل الفني على أساس أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير وهي ميزة تدل على ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب. يقول ابن سينا في ذلك: "القول الصادق إذا حُرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ربما أفاد التصديق والتخيل معا وربما شغل التخيل عن الاتفاق إلى التصديق والشعور به، والتخيل إذعان والتصديق إذعان لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بالقول

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 141.

(2) فاخر عاقل، معجم علم النفس، ص 26.

نفسه، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه... والشعر قد يقال للتعجب⁽¹⁾.

وعلى ذلك فكما أن الجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور فكذلك الشعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين، فالتخييل الشعري إذن نظير التصديق الجدلي الخطابي.

الغزالي: (ملوس 1058 م - 1111 م)

ارتسم الغزالي أثر الفارابي وابن سينا في تقسيمهما للقوى المدركة الباطنة، فقسم القوى على ثلاثة أقسام، وبين علاقة كل قوة من هذه القوى بمفهوم الخيال، وهذه القوى:

أولاً: القوة الخيالية: وتعمل على "بقاء صور الأشياء الماثية بعد تغميض العين، بل ينطبع فيها ما تورده الحواس الخمس، فيجتمع فيها وتسمى الحس المشترك"⁽²⁾.

والمقصود بالصورة هنا ما يرتسم عن الموجودات في الحواس، وهذا يعني أن الوجود الخيالي لا يتحقق من وجهة نظر الغزالي إلا بإدراك أشياء موجودة في الخارج (أجسام) وتسهم صورها الفاثية عن الحس بتكوين الوجود الخيالي، فإذا لم تكن هذه الصور موجودة لم يكن الخيال. بمعنى أن الوجود الخيالي يعتمد على الوجود الذاتي الحقيقي، لا كـالوجود الحدمسي الذي يمكن له أن يتصور أشياء ليس لها وجود ذاتي في الخارج. وبذلك فإن الغزالي احتذى حذو سلفيه الفارابي وابن سينا في جعل الصورة الخيالية تعتمد الحواس في تشكيلها، وفي الوقت نفسه يتعارض معها عندما جعل هذه القوة والحس المشترك قوة واحدة بعد أن كانت عند الأقدمين قوتين منفصلتين ولكل منهما آلية اشتغال مستقلة.

(1) ابن سينا، الشفاء، ص 24 - 25.

(2) الغزالي، نهضة الفلاسفة، ص 252.

علاوة على ما تقدم فإن هذه القوة لها القدرة على إدراك الجزئيات الشخصية من دون الكلبيات العقلية، وكذلك فإنها تحس في الألم واللذة من المحسوسات الظاهرة، وهذا ما لم يدع إليه الفارابي من قبل⁽¹⁾.

ثانياً: القوة الوهمية: وتدرك هذه القوة المعاني والمراد بالمعاني ما لا يستدعي وجوده جسماً ولكنه قد يمرض له أن يكون في جسم، كالمداوة والوافقة⁽²⁾.

ثالثاً: القوة المتخيلة: وهذه القوة "تركب الصور المحسوسة بعضها مع بعض، وتركب المعاني على الصور. ولذلك يقدر الإنسان على أن يتخيل فرساً يطير، وشخصاً رأسه رأس إنسان، ويدنه بدن فرس إلى غير ذلك من التركيبات، وإن لم يشاهد مثل ذلك"⁽³⁾. وللقوة وجهان أحدهما يلي جانب الحس ويقبل منه الصورة المحسوسة، كما يؤدي إليها الحس حقيقة ومجازاً. والآخر يلي جانب العقل، ويقبل به الصورة المعقولة كما يؤدي إليه الفكر العقلي حقاً وباطلاً⁽⁴⁾. وإن عملية إدراك ما في هذه القوة من معطيات معرفية يقوم على أساس أن النفس تدرك ما تركبه من الصور بواسطة الحس المشترك وما تركبه وتفصله من المعاني بواسطة القوة الوهمية⁽⁵⁾.

وأحسب أن الغزالي قد أدرك مصدرين مهمين للقوة الخيالية في تكوين المعرفة الخيالية، أولهما الحواس الظاهرة والآخر القوة المتخيلة. أما الحواس الظاهرة فقد كشف الحديث عن المعرفة الحسية موضوعات هذه المعرفة ووسائلها ودرجة اليقين فيها. فالقوة الخيالية تأخذ الصور الحسية للموضوعات المادية في العالم الخارجي التي أدركتها الحواس الظاهرة، إلا أنها في عملها هذا

(1) الغزالي، معارج القدس في مدارج معرفة النفس، ص 46.

(2) الغزالي، تهافت الفلاسفة، ص 253.

(3) المصدر نفسه، ص 253.

(4) الغزالي، معارج القدس، ص 77.

(5) المصدر نفسه، ص 47.

أكثر تجريداً من الحواس لأن " إدراك الخيال وتجريده أتمّ قَبْلاً وأبلغ تحميلاً، فإنه لا يحتاج إلى المشاهدة، بل يدرك مع الغيبوبة، إلا أنه يدرك مع تلك اللواحق والغواشي من الكم والكيف وغير ذلك ⁽¹⁾."

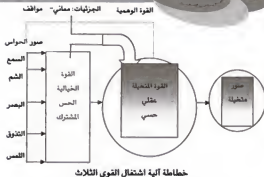
أما بخصوص القوة المتخيلة وصلتها بالمعرفة الخيالية، فإنها تكون بإدراك معطيات هذه القوة التي تحصل فيها المحسوسات والمعقولات دفعة واحدة أو بالترتيب إذ " قد تقع الصور في التخيل دفعة واحدة كالمراة المقابلة للمرأة تقع الصورة في إحدهما كما تقع في الثانية دفعة واحدة. وذلك إذا كانت الصورة وقعت في البصر الحاس أولاً. أما المسموعات بالسمع فتقع فيه على ترتيب وتدرج على حسب تعاقب الحروف والكلمات. وأما من جانب العقل فالمعقولات قد تقع فيه دفعة واحدة كالمرايا المقابلة ⁽²⁾. الأمر الذي يجعل الخيال في حالة تعامل مع الصورة المحسوسة والمعقولة، فإن " غلب على الخيال جانب الحس شَبَّه كل معقول بمحسوس، وأن غلب عليه العقل شَبَّه كل محسوس بمعقول ⁽³⁾. وعلى وفق ذلك فإن التخيل عند الفزالي " فيصل بين العالمين وحاجز بين البحرين ومفصل بين الحكمين، ولولاه لما بقي محسوس ومعقول للإنسان، ولا كانت الصورة والمعنى متركين بمدرك الحس والبرهان ⁽⁴⁾. ولكي نلخص ما تقدم من قوى النفس عند الفزالي وآلية اشتغال القوى الثلاث، أمكننا ترتيب هذه الآلية بالخطاطة الآتية:

(1) المصدر نفسه، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 78.

(3) المصدر نفسه، ص 78.

(4) المصدر نفسه، ص 79.



من جانب آخر عقد الغزالي للخيال فائدة في تقويم المعارف العقلية وهذه واحدة من جملة خواص يتصف بها الخيال. وأول هذه الخواص، أنه من طينة العالم السفلي الكثيف، لأن الشيء المتخيل ذو مقدار وشكل وجهات محصورة مخصصة، وهو على نسبة من المتخيل من قريب أو بعيد. ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف الأجسام أن يحجب عن الأنوار العقلية المحضة التي تنتزه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد. أما الخاصية الثانية، فإن الخيال إذا صفي ودقق وهذب وضبط، صار موازيا للمعاني العقلية ومؤدياً لأنوارها، غير حائل عن إشراق نور منها. والخاصية الأخيرة، إن الخيال في بداية الأمر محتاج إليه جداً لضبط به المعارف العقلية، فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشاراً يخرج عن الضبط، فنعين المثلثات الخيالية للمعارف العقلية⁽¹⁾.

(1) عاطف جودة نصر، الخيال مفاهيماته ووظائفه، ص 82.

ابن عربي: (الأندلس 1165م - 1240م)

تمددت النواحي التي طرفها ابن عربي في مسماء العربية، فهو فيلسوف وصوفي وشاعر، وأراد أن يصيّر من (التصوف)* شبه نظام فلسفي مبني على التخير القائم على الأخذ من مذاهب فلسفية متعددة. أفرد ابن عربي للخيال مكانة في خطاباته، فقد عقد في كتابه (الفتوحات المكية) مواضعاً بين فيها أهمية الخيال ودوره في تجلي الحقيقة عند الإنسان، ومع أن نظريته للخيال كانت على النقيض من اتجاه الخيال المجازي إلا أنه كان فكاً للخيال بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع صور التفكير على النحو الذي منجده عند النقاد الغربيين الذين جاؤوا من بعده أمثال (شيللي) و (كولردج) و(ووردزورث) وغيرهم من فلاسفة الرومانتيكية وشعرائها، يقول ابن عربي في الخيال "ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والافتقار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله. وذلك أن الخيال وإن كان من الطبيعة، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أبداه الله من القوة الإلهية"⁽¹⁾. وهو في قوله السابق إنما يشارك بعض الفلاسفة المسلمين الذين رأوا في الخيال "المقام الأول إلى مراقبة معالم الوحدةانية وتعزيزها"⁽²⁾.

أقام ابن عربي نظريته في الخيال على دعائمين: أولاهما إن الوجود خيالي وصور الأشياء التي يظهرها الحس ثابتة في حين أن الصور في حالة تحول وتبدل

* التصوف ليس مبدأ أو منهجاً بل نزوع أو ميل ذاتي تأملي يعتمد على الخيال والتجربة معاً، وهو متغير لا يمكن أن يهبر عنه بنحو واحد دائماً، بل هو على العكس يختلف بين فرد وآخر، ويعمل أوسع تباين من ردود الفعل الناجمة عن مؤثرات ذات ضروب شديدة التمايز. والتصوف رؤية السكون بعين النقص، بل غش الطرف عن كمال نقص، لمشاهد من هو منزوع عن كمال نقص.

(1) ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 508.

(2) محمود الندائوي، الخيال العربي الإسلامي، ص 198.

وهدم وبناء مع تدفق تحفّات الزمان، ويتخذ من سرعة تبدل صور الأحلام مدخلا لفهم ذلك الموقف، فصور الأحلام يصعب تذكرها عند الإنسان بعد استيقاظه من النوم. والدعامة الأخرى إن قوة خيال الإنسان فيها قدرة التمثيل والتخيل وإن هذه القدرة تجعل الإنسان يتخيل الصور التي يريدها ثم يتمثلها، أي يتقمصها ويدخل فيها.

والحق أن الخيال أو البرزخ أو الجبروت* كلما يطلق عليه ابن عربي في مواضع، يوفر سبيلاً نحو تحديد علاقات الوجود الثنائية التي تنشأ بين الذات الإلهية والعالم. وعد ابن عربي الخيال السبيل القادر على تلقي طرقي هذه الثنائية، لأن الخيال من وجهة نظره قابل لكل الصفات المتقابلة وجامع لكل الثنائيات المتعارضة وهو "أوسع الكائنات وأكمل الموجودات، مع أنه في تحرك دائم، موجود - معدوم، معلوم - مجهول، منفي - مثبت في اللحظة نفسها"¹¹.

ميز ابن عربي بين جانبين للخيال، أولهما يتحمل بالمعنى السيكلولوجي بوصفه أداة إنسانية للإدراك والمعرفة. والآخر ما يمكن أن يطلق عليه الخيال الوجودي بجانبيه (الفيزيقي) و(المتافيزيقي)، فأطلق على الأول تسمية (الخيال المتصل) في حين أسمى الثاني (الخيال المنفصل) وصيّر العلاقة بين الاثنين علاقة الجزء (المتصل) بالكل (المنفصل)، وفي ذلك يقول: "إن المتصل يذهب بذهاب المتخيل، والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح فتجسدها بخاصيتها، لا يكون غير ذلك. ومن هذا الخيال المنفصل يكون الخيال المتصل والخيال المتصل على نوعين: منه ما يوجد عن تخيل، ومنه ما لا يوجد عن تخيل كالكائنات عندما يتخيل ما يراء من صور في نومه. والذي يوجد عن تخيل ما يمسكه الإنسان في نفسه من مثل ما أحس به أو صورته القوة المصورة إنشأه

* يستخدم ابن عربي في مواضع كلمة البرزخ أو الجبروت للدلالة على الخيال. وفي ذلك يقول ابن عربي (فان قلت وما عالم البرزخ قلنا عالم الخيال ويسميه أهل الطريق عالم الجبروت).

(1) أودنيس، الصوفية والسوريالية، ص 77.

لصورة لم يدركها الحس من حيث مجموعها، لكن جميع أجزاء المجموع لابد أن يكون محسوساً⁽¹⁾.

وانتهى ابن عربي إلى أن الخيال المتصل (السيكولوجي) يرتبط بالمتخيل (الإنسان) وأن هذا الخيال قد تتشكل فيه الصور بطريقة غير قصدية مثل الصور التي يراها الإنسان في حالة النوم. فهذه الصور لا تتشكل بفعل إرادي بل تتكون بطريقة عفوية حين تسكن الحواس وتشط هذه القوة في الإنسان بفعل النوم. أو الصور التي تتشكل بطريقة قصدية، وهنا الخيال ينتج عن فعل إرادي قادر على الاحتفاظ بالصور المدركة حمياً أو التأليف بينها، الأمر الذي يؤدي إلى ابتداء صور جديدة ليس لها وجود حسي حتى لو انتزعت عناصرها المختلفة من الصور الحسية. أما الخيال المنفصل (الوجودي) يشتمل على كل مراتب الوجود بدءاً من أعلاها مقاماً (الخيال المطلق = الميتافيزيقي) وصولاً إلى أدناها المتمثل بالعالم الحسي كما يحددها ابن عربي ومركزاً في الوقت نفسه على المقام الأعلى (الخيال المطلق) أو ما أسماه (برزخ البرازخ) بوصفه ممثلاً للحضرة المعقولة التي تجلّي فيها الحق بأعيان صور الممكنات، وهي مرتبة التمثيل الإلهي من الوحدة الذاتية المطلقة إلى التعيين المحدود بمراتبه المختلفة.

عدّ ابن عربي حضرة الخيال أوسع الحضرات لأنها تقبل كل شيء بذاتها حتى المحال الذي لا يتصور الإنسان وجوده. وبذلك أوكل للخيال أو البرزخ مهمة "تضييق المسافة بين الذات الإلهية والعالم، وإظهار صور المحال إلى حضرة الحواس"⁽²⁾.

إن المعنى الجذري الذي يؤسسه ابن عربي للخيال يبدأ من فهمه الدقيق للنفس الإنسانية، ومعرفة قدراتها غير المحدودة، وأنها قبل كل شيء مخلوقة

(1) ابن عربي، الفتوحات المكية، ج 2، ص 311.

(2) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، ص 55.

على الصورة الإلهية المتبدعة. فهو لا يتروك عن نعت الخيال بـ (الإنسان الكامل) بحسب العرفان الصوفي، وبـ (أحيان آخر نعته بـ (الإمام الأعظم) لأن له التصرف والتحكم في الحكيفية التي يوجد عليها الإنسان وفي ذلك ينشد:

إن الخيال هو الذي يتحكم في أصله وهو المزاج الأقدم
فتراء يحكم في المزاج وفي النهى من نفسه فهو الإمام الأعظم
يقضي على سر الوجود بحاله من جسم المعنى فذلك الأخكم
ويحد من لا يعتره تحير بتحيز وتيقن يثوبهم
ويقسم الأمر الذي ما فيه قد سيم ويقضى ما يشاء ويحكم⁽¹⁾

ولعل ابن عربي قد سبق الآخرين عندما اهتم إلى أن الخيال له وظيفة في ظاهرة الاختراع والإبداع، وأنه أداة للمعرفة بل هو جميع أدوات المعرفة الأخرى (العقل والحس) وأنه "قوة خلاقة مبدعة لأرض علوم المعرفة"⁽²⁾، وأن الأفراد من وجهة نظره متفاوتون في استعداداتهم ومواهبهم في تفصيل ما تتضمنه النظرة أو اللحظة من علوم شبيهة بكل الشبه بما يقوله أحد الباحثين المحدثين عن الكشف العلمي عن طريق الخيال*. ذلك أن الإنسان يبدأ عادة بملاحظة الأشياء ثم يكون

(1) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 142.

(2) عماد فوزي شعبي، الخيال وتقد العلم، ص 21.

✦ أكد الباحثون المحدثون على أهمية الخيال ودوره في الاختراعات والاكتشافات العلمية الحديثة. ولعل الباحث الدكتور (بيردمور بيردرج) أكد بشكل كبير على دور الخيال في العملية الإبداعية ويضرب عددا من الأمثلة كدليل على ذلك. إذ يرى إن أعمال العالم (نيوتن) تعتمد الخيال المتأهب، ومن بين الحقائق الكيميائية استطاع خيال العالم (دالتون) البناء أن يثبت النظرية الذرية، وقد منحت الطبيعة العالم (دايف) موهبة تخيلية فزيرة، أما (برداي) فقد مارس هذه الموهبة على الدوام وترجع قدرته كمكتشف إلى حد كبير على القدرة الدافعة (الخيال). وبذلك فإن هذا التأكد على الخيال إنما يدعم وجهة نظر ابن عربي في الخيال ودوره في العملية الإبداعية والاختراعية.

لنفسه فكرة خيالية غير شعورية عما يراه (الإشراقة الخيالية) وتسطع هذه الفكرة عادة على هيئة حدس خيالي أو شعور غامض بحقائق الأشياء. ويرى ابن عربي إن الخيال " هو الذي يؤدي الوظيفة الكبرى في الكشف عن القوانين والتفكير الخيالي الحر هو التفكير المنتج حقاً ، لكنه لا يكون منتجاً بمعنى الكلمة إلا بعد استنباط التفاصيل التي تتضمنها تلك النظرة الخاطئة أو تلك الضمنية أو الرمية أو اللحظة ⁽¹⁾ .

(1) محمود فاسم ، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، ص 63.

الفصل الثالث

الخيال في الخطاب النفسي وأنواعه

3

الخارجية. فإذا صح القول بأن المعقول هو شئ مختلف عن المحسوس فمعاً لا شك فيه أن شيئاً من آثار المحسوس لا يزال عالقاً على الدوام بالمعقول مهما كان مجرداً، ولهذا السبب تشمل عملية التصور الذهني Mental representation بمعناها الشامل ثلاث عمليات هي:

- 1- التصور الحسي الاسترجاعي Reproductive imagination or imagery.
- 2- والتخيل التأملي Constructive imagination.
- 3- التفكير Thinking.

وتتجسد أوجه الاختلاف بين هذه العمليات الثلاث في نقطتين: أولاً، محتويات الشعور من صور ومعانٍ. والآخرى مستوى النشاط الذهني. نظر النفسانيون إلى الخيال بوصفه شكلاً من أشكال التجربة العقلية، وقد يتحدد ذلك في مجال أو آخر من مجالات التجربة العقلية مثل البصر والسمع والذوق والحس الحركي، وقد يشمل حتى المواقف والحوادث المختلفة. كما يصف النفسانيون تجربة الخيال كما لو كانت وجوداً متحققاً في الواقع فعلاً، غير أنه لا يتوفر للشخص في وقت قيام هذه التجربة أي وجود لإثارة فيزيائية توازي الشعور بهذه التجربة. والخيالات على العموم هي تجارب قصيرة وعابرة وغير جلية وتتفصّل التفاصيل، غير أن هنالك بعض الأشخاص ممن يتمتعون بقوة خصبية من الخيال، فيشعرون بخيالاتهم واضحة جلية ومفصلة وكأنها في متناول أحاسيسهم في لحظة التخيل.

أولاً: وظائف الخيال في المنظور النفسي

تزايد الاهتمام في القرن العشرين بمفهوم الأحلام بمظاهره النفسية والوظيفية، فقد انسحب الاهتمام على التجارب المشابهة للأحلام كانتصور والخيال وأحلام اليقظة وغيرها من التجارب التي تتشاطر جميعها في أنها تقع في

مرتبة وسطى يصعب فيها التفريق بين ما هو واقعي وغير واقعي بالنسبة للشخص الذي تمرض له.

لقد نظر النفسانيون إلى الخيال على أنه عملية بايولوجية عقلية تُسهّل على الشخص مواجهة الواقع وقبوله، فهو يوفر للبعض بديلاً عن الواقع وملجأً منه في بعض الظروف والحالات، كما أنه وسيلة مستطاعة لإرضاء الأمناني والرغبات بما يمتلكه من عمليات تمويضية تسهم في إنجاز الأشياء التي لا يستطيع الشخص إنجازها واقعياً ومن ثم إنقاس التوتر والتخفيف من الإجهاد. فنظر فرويد: النمساوي 1856 - 1939 إلى الخيال بوصفه أسلوباً في التفكير، ويعتمد على الوسائل الحسية من بصرية أو سمعية أو حركية في إثارته وفي تكوين محتواه والذي يفرق بين أن يكون الخيال خيالياً أو حلم بقطة، هو مقدرة الفرد على التفريق بينه وبين الواقع، فالشخص ككامل النمو الذي لا يستطيع مثل هذا التفريق يعد واهماً وفي حالة هلوسية، وبحسب رأي فرويد "فإن الخيالات إذا أصبحت في غاية البذخ وفي غاية القوة، فإن الحالة تصبح مهباءً للاضطراب النفسي والعقلي، فالخيالات فوق ذلك، إنما هي الأعراض العقلية التي تسبق مباشرة ظهور الأعراض المولدة التي يشكو منها مرضانا"⁽¹⁾. وهكذا فإن أحلام اليقظة عند فرويد هي خيالات من صنع عقل له القابلية على القيام بذلك، وهي خيالات تظل طبيعية مهما كان محتواها ما دام الشخص الحالم يستطيع التمييز بينها وبين الواقع، ويتمكن من التخلي عنها بإرادته، وفشل في ذلك إنما يؤذن بمعجزه عن القبض على ناصية تفكيره، وفي هذا الفشل يجد طريقه إلى مشاركة المريض العقلي أوهامه وهلوساته. أما النفساني (يونج) فيضفي على الخيال أغراضاً ومفاهيم، فهو يعتقد بأن الذهن وبدعم خاص من المخيلة قادر على تنظيم نفسه ذاتياً، وإن نموذج يونج عن الخيال هو نموذج عن آلية مدفوعة بالحاجة للتوازن أو

(1) علي ككمال، أبواب العقل الموحدة، ص 511.

التبعية أو التعديل، ولا يهدف الخيال عندنا إلى كشف حقائق هذا العالم، بل ينزع نحو الحقائق الكونية التي هي فعلاً رؤى تفاؤلية متناغمة تستمد مقوماتها وأشكالها الخاصة من مأخذ هذا العالم⁽¹⁾. في حين أدرك أصحاب المدرسة السلوكية أهمية الخيال للشخص بوصفه مرشداً للعقل ويوجهه من خلال تحويل الحاجات والمواقف الخاصة إلى صور عقلية متخيلة تلبي الرغبات الشمورية التي لها تمثيلات داخلية خاصة بهذه المواقف.

فالخيال عند السلوكيين يعد مرحلة علاجية متقدمة تسهم في علاج الشخص القلق، فهم يرون أن الأشخاص الذين يعانون من أزمات قلق دائم يمكن تحريرهم من هذا القلق عن طريق تخيل مواقف لها مساس بموضوع القلق ومن ثم وضع اليد على المسببات التي تؤدي إليه. وهكذا يصبح الخيال علاجاً يُسهل عمل السلوكيين⁽²⁾.

في حين وجد أصحاب المدرسة الترابطية أن العناصر الأولى التي تتألف منها جميع ظواهر الإدراك هي الاحساسات البسيطة المختلفة، ولهذا فإن تطبيق هذه النظرة في تحليلها للعمليات العقلية من تذكر وتخيل وتفكير، يُظهر أن لهذه العمليات عناصر تتألف منها وهي الصور العقلية التي سميت بـ (الذرات النفسية Atomes Psychiques) وأن لكل إحساس صورة تقابله وتعد نسخة صادقة لهذا الإحساس، غير أنها أقل وضوحاً منه. لقد كانت النتيجة المنطقية لرؤى الترابطيين هذه، أنه بمقدار ما توجد أحساسات مختلفة توجد صور عقلية مختلفة لتكوين التخيل، كما نادوا إلى وجود صور بصرية وسمعية وذوقية ولمسية وعقلية وحركية بمختلف صورها. أما عوامل تركيب الصورة العقلية المتخيلة فقد حصرت في فوائين التداخي الأولى الشهيرة من تحاور وتشابه وتضاد⁽³⁾.

(1) ت. ي. أبشر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ص 239 - 240.

(2) جورج أم غازدا وريموند جي كورسيني وآخرون، نظريات التعلم، ج 1، ص 129.

(3) يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ص 260.

هذا ويمكن على وفق ما تقدم تلخيص فوائد الخيال من وجهة نظر نفسانيين بالآتي:

1 - يظل الخيال جزءاً أساسياً وفعالاً في حياة الشخص العقلية منذ الصغر وحتى مرحلة الكبر، فهو يُذكر الشخص بأحلام طفولته، كما يمكنه من العيش فيها عندما يشاء بالحرية التي لا ينازعها شئ.

2 - يوفر الخيال للشخص بديلاً عن الواقع الذي لا يحتمل أو الذي لا يمكن مواجهته، وقد يكون الخيال ملجأ مؤقتاً له من هذا الواقع فكلما زادت قدرة الشخص على التخيل، تمكن من مواجهة الواقع إن لم يكن بملاقاة ضرورات هذا الواقع، فيتقادي وطأته.

3 - يُمكن الخيال الأشخاص من تحقيق الرغبات والأمان التي يصعب أو يتعذر تحقيقها لسبب أو آخر بأي طريقة عملية أخرى، وفائدة ذلك هي في تجنب عواقب الحرمان وما له أن يحدثه في النفس من الاضطرابات وتوترات. وفعل الخيال هنا يبدو لأول وهلة وكأنه إذكاء لشعواء هذه الرغبات والأمان، غير أن نتيجته هي في إطفاء هذه الشعواء وإخمادها ولو إلى حين.

4 - يعطي الخيال للشخص إمكانية التعويض عن الأشياء التي يتعذر الحصول عليها أو عن شئ فقدته ولا يمكن استعادته. فالكثير من الأشخاص يحتفظون في ذاكرتهم بخيالات يمكن استعادتها واستعمالها كبديل لما كان أو لما يمكن ولكن يصعب الوصول إليه. فمهما كانت مقدرة الشخص على تقبل الواقع مقدرة عالية، إلا أنه يظل في حاجة إلى التعويض الخيالي عن بعض ما يسمي إليه وتعذر عليه، أو فقدته بدون رجعة من محتويات هذا الواقع.

5 - توفر الخيالات للشخص المجهود والمثقل بالكوابيت اللاواعية، أو الواعية والمحبوسة التي لا طريق هنالك للتخفيف من حدتها وضيقها،

ومثل هذه العملية من التفتيس بالخيال تقلل من التوترات النفسية. كما تمكن الشخص من إعادة النظر في مشكلاته وصراعاته وبصورة أكثر عقلانية وواقعية.

6 - يعطي الخيال بعداً آخر من حيث الزمان والمكان الذي له أن يمد الواقع إلى أبعد مما هو، وأن يمكن الشخص من الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

7 - توفر الخيالات للشخص الخجول والمتهيب من مواجهة الواقع، أن يمد تفكيره للمستقبل وأن ينظر في احتمالاته وأن يقوم بالخيال بأجراء تمرين أولي لاختبار المستقبل، وفي هذا الأجراء ما قد يمكنه من تجنب المخاطرة والمجازفة من مواجهة مستقبل غير منظور.

8 - يحافظ الخيال على إبقاء الحياة النفسية للشخص في حالة توازن، فالخيال يفعل ذلك عن طريق تزويد الشخص بمون داخلي متجدد يساعده على الوصول إلى توازن عاطفي، ويفعله هذا فإنه بمثابة عملية دائمة لشفاء النفس من داخلها.

9 - يعمل الخيال على تحسين الذاكرة وتثبيتها واستعادتها، وهذا المجال له ارتباطات بأساليب التعليم والتدريب ليس في القضايا الأكاديمية فحسب، بل حتى في الفعاليات الرياضية.

10 - ولعل من أهم الفوائد التي يجنيها الشخص من فعالية الخيال بحسب وجهة نظر التفسّمين، هي في مجال الخلق والإبداع. فالخيال قوة خلاقة تمكن الشخص من تصور ما هو غير موجود وما ليس بعد، وهو لذلك حالة ضرورية تسبق القيام بالعمل الخلاق، وقد يكون لها حاجة للتواجد أو الظهور خلال القيام بهذا العمل حتى إكماله. وقد يكون المبدعون والفنانون بمثابة نقطة الرجوع الثابتة للمقارنة بين التصور السابق للمنتج وبين كل دور من أدوار إنجازهم، وأن الذي يمكن الخيال

من أداء هذه المهمة هو توفير عناصر مختلفة في الخيال، فهو قادر على تخلي الزمن لأنه لا يخضع لاعتبارات المكان وقبوره، كما أنه يتخطى عوامل الحسب والإخماد التي أدت إلى منع أو إيقاف الدوافع المختلفة أثناء اللحظة، وبسبب هذه القدرة للخيال، فإن الدوافع قد تظهر في الخيال أما بصورة جلية أو بصورة رمزية، مما يسهل استخدامها في الأعمال الخلاقية.

ثانياً: أنواع الخيالات في المنظور النفسي

يقسم النفسانيون الخيال عادة على مجموعة تقسيمات، وأن دعاء هذه تقسيمات يتباينون في تقسيماتهم تبعاً لرجعياتهم أو منطلقاتهم التي ينطلقون منها على وفق ما مر بنا سابقاً في موقف الفلاسفة من الخيال. غير أن طروحات نفسانيين على الرغم من تقاطعها في مرات وتآلفها في مرات أخرى، إلا أن أغلبها قد أجمع على تقسيم الخيال بصورة رئيسة على قسمين: أولهما الخيال الاسترجاعي Reproductive Imagination والآخر الخيال الإنشائي أو التآلفي Constructive Imagination.

أما بخصوص الخيال الأول فهو يتمثل باسترجاع الصور الحسية التي حصل عليها الإنسان من جراء فعالياته الحسية (الصور المأخوذة عن الحواس) التي خزنت في العقل سواء أكانت هذه الصور شكلية أم لونية، فهذا الخيال لا تتعدى مهمته سوى إعادة " ما حفظته النفس وبقي فيها بعد غياب المحسوسات " (1). ويشير علماء نفس بخصوص هذه الفعالية إلى أن الإنسان القديم قد اعتمد عليها عندما كان يمارس نشاطه في رسم صور الحيوانات ومظاهر الطبيعة على جدران الكهوف وهو ما أطلقوا عليه بـ (الصور المتذكّرة Memory Images).

(1) جميل صليبا، علم النفس، ص 433.

ويختص بالخيال الثاني الخيال الإنشائي فهو يتمثل بربط الصور بوثائق بعضها مع بعض بحيث تستحدث مركبات عقلية جديدة. فهذا الخيال يسمى إلى تأليف أو تكوين صور قد تكون مستحدثة بكتابتها غير أنها مجمعة من أجزاء مألوفة أو قديمة لتكوين الإبداع في تشكيله أو تركيبه، أو أن يكون مكوناً من أشياء عتيقة وأشياء جديدة لم يسبق لأحد أن دشنها أو اقترب منها كما هو عليه الحال في رسومات الأساطير والحكايات الموروثة، وهذا ما يطلق عليه التفعانيون بـ (الصور المتخيلة Imagination Images). ويرى صليباً في كتابه (علم النفس) أن الفرق بين الخياليين ليس مطلقاً، لأن الخيال الاسترجاعي لا يسترجع الصور النفسية كما هي بل يبدلها، فيمحو بعض عناصرها ويضم إليها بعض العناصر الجديدة. فالصور المستحدثة المؤتلفة ليست صوراً مطابقة للماضي، وإنما هي في الغالب مركبة من صور الماضي مضافاً إليها صور الحاضر وإن النفس هي التي تنشئها إنشاءً. فالصورة في هذا الخيال ليست خيلاً ثابتاً بقدر ما هي حقيقة متبدلة. كما يرى أن الخيال التأليفي لا يبدع الصور أو الأشكال من العدم، بل يستمد مقوماتها من الواقع، فالخيال على وفق ذلك منسوج من الحقيقة. فهو لا يبتدع مادة جديدة بقدر ما يحاول جمع بعض الصور إلى بعضها فيحلل ويركب ويصغر ويكبر. فهو يبدع صوراً مستحدثة إلا أن مادة إبداعه مقتبسة كلها من الواقع. وعليه فالصورة وحدها هي المستحدثة، وإن الخيال المبدع يجمع العناصر بعضها إلى بعض فيؤلف منها مركبات جديدة⁽¹⁾.

كما يقسم الخيال تبعاً للربط بين الصور على قسمين: أولهما الخيال الحر الذي يجول فيه العقل هنا وهناك من دون غاية معينة أو قصد يذكر، وهذا الخيال عادة ما يتبدى في أحلام اليقظة والأوهام Fantasy كما أنه يزداد فاعلية في حالات النوم وعند الأطفال. أما النوع الآخر فهو الخيال المقيد الذي يسيره

(1) جميل صليبا، علم النفس، ص 434.

"شخص من جانبه إلى حد كبير ويقصد من ورائه هدفاً معيناً. ومن مظاهر هذا الخيال التصميم والاختراع، ففي التصميم يضع الشخص نقطة معينة نصب عينيه ومن ثم يوجه تفكيره نحو تحقيقها كما في خيالات المفكرين الكبار من فنانيين أو سياسيين أو فيزيائيين، هؤلاء لا يسمحون لخيالهم أن ينطلق من دون كتاب، وإنما يجاهدون من أجل وضع خيالهم في إطار مبنية مقبولة لدى عامة الناس.

كما يقسم النفسيان (روبرت هولت) الخيال وفقاً لهدفه على قسمين: أولهما، الخيال الإبداعي Creative Imagination الذي يولّد الصور في تركيبات مبتكرة. والآخر، الخيال التفسيري Interpretative Imagination حيث يقوم هذا الخيال بترجمة ما يقرأ الشخص أو ما يسمع من وصف الخيال بواسطة الصور العقلية. في حين يقسم أحد الباحثين المعاصرين الخيال على قسمين: أولهما الخيالات الشعورية، وهي عموم المنتجات اللفظية أو التشكيلية التي تتخذ سمات الخطوط في الرسم التعبيري. فهي مركبات نفسية مؤلفة من صور والفاظ وعبارات منضّدة، قد تتألف من قصص بسيطة أو معقدة. وتعد مكونات هذه الخيالات مساوية لأحلام اليقظة. والآخر الخيالات اللاشعورية، التي تتخذ صيغة أو تشكلاً معيناً يقدمه المريض ولكنه يدرك من جانب المحلل النفسي أو المعالج من خلال الصيغ التي يعرضها المخصوص أو المريض، مثل الأمراض المصايبية والذهانية والأحلام. وتعد هذه الخيالات غير واعية وأنها تتكون في اللاشعور ولكنها نسيت بصورة قصدية وأصبحت مكبوتة ولا شعورية من خلال عملية الكبت⁽¹⁾.

بالإضافة إلى ما تقدم فإن من أقسام الخيال المهمة، الخيال العقلي اللفظي حيث يكثر استخدامه في كثير من ضروب التفكير ولا سيما إذا كان التفكير مجرداً. فالصور العقلية للألفاظ تفوق استخدام صور المادة، ولهذا ينهي

(1) ضياء الدين أبو الحب، ص 90 - 92.

أن لا تخلط هذه الصور التخيلية مع الحركات الأولية في الخيال الصوتية وحركة اللسان والشفتين وغيرهما من أعضاء التعلق الأخرى التي تصاحب في الغالب العمليات العقلية، فهذه الحركات تحصل عندما يقرأ الشخص أو حينما يفكر. فالخيال العقلي اللفظي ما هو إلا صورة عقلية مركبة للكلمة، وقد تكون عقلية بصرية لشكلها المكتوب أو المطبوع، وربما تكون صوراً عقلية سمعية لتلفظها، كما يمكن أن تكون صوراً عقلية ميكانيكية أو حركية للحركات المصاحبة للتعبير عن النطق بها، أو لدى كتابتها أو الإشارة إليها⁽¹⁾.

ثانياً: علاقة الخيال بالفعاليات العقلية الأخرى

الخيال والتصور

يفرق بعض النفسانيين أمثال (ماركس Marks) و (ليست Least) بين المفهومين بوصفهما فعاليتين منفصلتين يربطهما خيط خفي حيث يتكمن التصور على الخيال. فالتصور عندهما فعالية استرجاعية لصور قد رسمها الشخص في دماغه بعد أن مرت به. في حين أن الخيال إبداع ونسج لصور ومواقف لم يرها الشخص من قبل. في حين يرى آخرون أمثال (سابن Saibin) و (كروز Cruz) و (بوسز Jousz) أن الفعالتين عملية واحدة لأنهما تعمدان رؤية داخلية بعين العقل، وانهما عملية واحدة في جزئين يلحق أحدهما بالآخر.

الخيال والإدراك

يشترك الخيال والإدراك بملاقات تعاقب، فهما يتعاقدان عندما يعتمد خيال الشخص على مقدار إدراكه، فلو أن الشخص أدرك الأشياء والأشكال من حوله وفهم عليها بواسطة الإدراك، فانه لا يستطيع أن يسبر كنهه العقل إلا من خلال الخيال. فالإدراك يعتمد في آليات اشتغاله على المعلومات التي تصل إلى الدماغ

(1) ريكس نايت و مرجريت نايت، المدخل إلى علم النفس الحديث، ص 178.

بواسطة الحواس مضافاً إليها "الخبرة الناجمة عن تنبيه الخلايا العصبية الموجودة في المناطق الارتباطية"⁽¹⁾. في حين أن الخيال تغذيه الصور المخزونة في الذاكرة التي جاءت عن طريق الإدراك وعليه فإن الشخص يدرك عالمه الداخلي عندما يتخيل، فهو لا يتمكن من رؤية تخيلاته وفهمها ما لم يدركها، وإن الشخص الأكثر تخيلاً وإبداعاً هو الأكثر قدرة على الإدراك.

الخيال والتفكير

يرتبط الخيال والتذكر بأصرة قوية، ويشير النفساني (بيتر مكيكلار Mckellar) إلى هذه الأصرة بين الاثنين على الرغم من الفارق النوعي القائم بينهما، فالتذكر يتصل بالماضي وبالمواقف والحالات التي مر بها الشخص التي قد تكون غير واضحة. أما الخيال فهو يتطلع نحو المستقبل وإلى تشييد صور غير معينة وغير محدودة مستفيداً من صور الماضي ومواقفه حيث يستعيد الشخص المتخيل من صور الماضي المكانية أو الزمانية وينسج من خلالها تخيلاته، وقد يحدث أن يتذكر الشخص من خلال التخيل عندما تستثار الذاكرة.

الخيال والتفكير

يتباين النفسانيون في مواقفهم من طبيعة العلاقة القائمة بين الخيال والتفكير، وهذا التباين له صلة بمركزية الصور الخيالية في التفكير. فيشير النفساني (كوسلين Kosslyn) إلى أن الصور المتخيلة تتمركز في عمليات التفكير مباشرة وإن لها أشكالاً تختلف عن التمثيلات الداخلية الأخرى. كما أن هذه الصور المتخيلة تفرض على التفكير، وعلى الضد من هذا الرأي يقف النفساني (بيليشاين Pylyshyn) الذي يرى أن الصور المتخيلة لا تفرض على التفكير، ولكنها نتيجة مترتبة على التفكير ونسق المعتقدات، فهي لا تفرض

(1) المصدر نفسه، ص 150.

على العمليات المعرفية بل تشمل العمليات المعرفية على هذه الصور من خلال ما اسماء بـ (المعرفة الضمنية Tacit Knowledge). بينما يقف التفسماني (زنهوسين Zenhausein) موقفاً توفيقياً بين الموقفين السابقين عندما أشار إلى صواب الرأيين، لأنه يرى أن استخدام الصور المتخيلة يختلف باختلاف نمط التفكير أو الأسلوب المعرفي السائد، وأن هذا الاختلاف يمكن تفسيره في ضوء التفكير (الاستقرائي - الاستدلالي Inductive Deductive). فالشخص الذي يعتمد على التفكير الاستقرائي في استخدام الكلمات والصور ما هو إلا شخص منتج للتفكير الموجه بواسطة المعرفة ونسق المعتقدات، وهذا النوع من الأشخاص يعتمد اعتماداً كلياً على الجانب الأيمن من المخ بحسب رأي ييلهاين. أما الشخص الذي يعتمد التفكير الاستدلالي فهو على النقيض من الأول، فهو أكثر انقيادا لصوره المتخيلة منطلقاً في ذلك من اعتماده على الجانب الأيمن من المخ على وفق رأي كوسلين، وهذا ما تنبه إليه زنهوسين وحاول أن يبينه في آرائه.

وبناءً على ذلك فإن العلاقة بين الخيال والتفكير تتوضح في استخدامات الشخص للخيال في تفكيره، وأن الخيال يساعد على التفكير الواضح والمجرد. فالتفكير في شئ ما يبدأ عادة من تخيل ذلك الشيء، وأن الشخص المفكر (المُتخيل) يتحدث صوراً حسية جديدة تأخذ أحياناً شكل الرؤى المستقبلية التي يجسدها الخيال. وأحياناً يقود التفكير الشخص إلى الخيال من خلال ابتداع مسميات وأشياء جديدة معتمداً في ذلك على ذاكرته.

رابعاً: آلية عمل الخيال عند الإنسان

عد التفسمانيون الخيال جزءاً من حياة الشخص، ويعمل جنباً إلى جنب مع التفكير الواقعي. فهو وسيلة لتجنب الشدة التي يفرضها الواقع على وعي الفرد، كما أنه يفيد في إرضاء بعض الدوافع التي لا يمكن إرضاءها في الواقع. وعلى ذلك فالخيال يأتي بوصفه وسيلة لإنقاذ الشخص من الارتباك الذي قد يحدث له في تعامسه مع الواقع. ولكي يكون الخيال طبيعياً يرى التفسمانيون أهمية أن

يكون قابلاً للضبط من التفكير الواقعي للفرد، وإذا تعدت هذا الضبط، فإن الشخص قد يعمق في استبدال الواقع بالخيال والعيش في حدوده.

ويحدد النفسانيون درجات للتخلي عن الواقع، منها أحلام اليقظة ومنها التفكير الخيالي، وفيه يعمق الشخص في الخيال فافقداً الصلة بين نقطة الابتداء والانتهاء في تفكيره. وفي كلتي الحالتين يكون التخلي عن الواقع واستبداله بغيره وسيلة لحل الصراع النفسي، وقد يجد الشخص نفسه مرغماً ومدفوعاً إلى اللجوء بشكل متزايد ومستمر إلى التخلي عن الواقع واستبداله بالخيال، ومتى ما حدث ذلك كان الأمر نذيراً بانقطاع صلة الشخص مع واقع الحياة، وهذا ما يحدث مع بعض الأشخاص الذين يتميزون بالشخصية الانطوائية، وقد يؤدي الأمر في النهاية إلى الإصابة ببعض الأمراض النفسية. هذا الأمر أرغم النفسانيين على دراسة الخيال نفسياً والتوقف عند مسبباته ومن ثم إيجاد الحلول لها.

لقد اتفق أغلب النفسانيين على أن آلية عمل الخيال عند الشخص ترجع إلى سببين: أولهما وجود شرائط فيزيولوجية، والآخر شرائط نفسية.

أولاً: الشرائط الفيزيولوجية: يرى النفسانيون أن الخيال ناتج عن عطب مؤقت في عمل الدماغ. فالخيال يتعلق بدينامكية الجسد وحده، فالاحساسات أو الأفكار الطارئة تنأث من حركات الأجسام الخارجية التي تؤثر في الجسد ومن ثم تدفع الأرواح الحيوانية إلى الغدة الصنوبرية. غير أن هذه الأرواح قد تتولد من تطهير الدم، فإذا كان القلب «كثير الحرارة لزداد غلبان الأرواح وهجمت على الدماغ مما يؤدي إلى حركة الغدة الصنوبرية بعنف، ومن ثم تستحدث الأفكار المصطنعة من غير أن يكون هنالك مؤثر خارجي، ويطلق النفسانيون على هذه الأفكار المستحثة بـ (الأفكار الوهمية – المتخيلة)⁽¹⁾.

(1) جميل صليبا، علم النفس، ص 450.

كما تبين بعض النفسانيين المحدثين (الطبيعيين) هذه الدعوى غير أنهم عدلوا في مساراتها، ففروا بين المؤثرات المحيطية والمؤثرات المركزية، فقالوا: "إذا ازدادت حرارة الجسد دفعت الدم إلى الدماغ، وتولد منها تيار عصبي مستقل عن المؤثرات الخارجية، وهذا يبعث على توليد تصورات ليس بينها وبين العالم الخارجي أقل صلة. ولما كان هذا التيار العصبي يمر بالمسالك القديمة، كان لابد للذكريات وتداعي الأفكار من الرجوع إلى الشعور وهكذا يختلط تأثير التيار العصبي بتأثير الذكريات"⁽¹⁾. ويمكن توضيح العملية بالخطاطة الآتية:



ثانياً: الشرائط النفسية: يرجع النفسانيون الصور المتخيلة عند الشخص في هذه الحالة إلى سببين: أولهما، توقف عمل الانتباه وبطلان رقابته. والآخر، فاعلية الشعور الدائمة. فالخيال على وفق أصحاب هذا الرأي يمكن بيانه بتحليل أحلام النوم وأحلام اليقظة. فبالنسبة لأحلام النوم التي يطلق عليها النفسانيون (الهيپناغوجيا = التغليط النومى) فهي تسبق النوم أو يتلوها أو يسوق إليه. فالشخص الراغب في النوم يتجرد قليلاً من أفكاره ثم يضغط ويفمض عينيه، ويكون في وضع غير صالح للعمل، لأنه يفقد انتباهه صوب الحياة شيئاً فشيئاً، بل ينشئ لنفسه حلاًماً مستحدثاً ليس له أدنى علاقة بالواقع الذي ينتسب إليه. ويبدأ هذا الحلم بالكبر حتى يطرد من النفس كل التصورات التي تصله

(1) المصدر نفسه، ص 450.

بالحاضر وكل ما له علاقة بالعالم الخارجي، مستبدلاً الخيال بالحقيقة وإذا تخدعت جميع حواسه وزال انتباهه، نام وهو في حلمه هذا (خياله) ثم تابعه في نومه، وفي ذلك يقول النفساني (الفرد موري): "إن الحواس لا تتخدر تماماً في هذه الحالة، فالأذن تسمع، والأعضاء تحس ما تلمسه، وحاسة الشم تدرك الروائح، إلا أن قدرتها على نقل الإحساس ليست شديدة، ولا واضحة، كوضوح الإدراك في اليقظة. أما النفس فإنها تفقد شعورها بذاتها، وتصبح منفصلة، مستقرقة في الأشياء التي تؤثر فيها، فهي تدرك وترى وتسمع، من غير أن تدرك أنها تدرك أو ترى وتسمع"⁽¹⁾. أما أحلام اليقظة فهي لا تختلف في أسبابها عن أسباب الأحلام المسابقة، ومن صورها: الهذيان Delirium، الهواجس Obsession.

1- الهذيان: يرى النفسانيون أن الهذيان يتغلب على النفس في حالة فقد الشخص لقواه أو ركود الحواس لديه، فعند ذاك لا يبقى في نفس الشخص الهادي إلا تأثير ألمه (هذيان العظمة، هذيان الاضطهاد، هذيان العوز، ...) وتأثير أفكاره الثابتة. فهذه الأفكار المسيطرة تدعو جميع التصورات والخيالات إلى ساحة الشعور ومن ثم يتصرف الهادي بموجبها وكأنها حقائق⁽²⁾.

2- الهواجس: تحدث الهواجس عند الشخص عندما ينسى حاضره، ويزول انتباهه عن الحياة أو اهتمامه بالأشياء الخارجية بسبب الظروف التي يمر بها، الأمر الذي يهين الشعور إلى استقبال الصور النفسية والخيالات التي مرت عليه، وعند ذاك يكون الشخص في حالة من شرود الذهن وانسلاخ عن العالم الخارجي واستفراق في الهواجس والخواطر⁽³⁾.

(1) جميل صليبا، علم النفس، مصدر سابق، ص 451.

(2) المصدر نفسه، ص 453.

(3) المصدر نفسه، ص 453.

خامساً: الخيال وعلاقته بالإبداع والابتكار في المنظور النفسي

كشد النفسانيون في تتبع آثار الخيال عند الإنسان وما يترتب عليه من فعاليات ولا سيما على صعيد الإبداع والابتكار. وقد جرتهم دراساتهم هذه إلى وضع اليد على موضوع العبقرية والإبداع بكل تمثلاته، فعندهم كل ما هو عبقرى ومبدع للعقل الإنساني بشقيه النظري والعملي تتحكم فيه الوظيفة الخيالية، ليس لأن هذه الوظيفة تتجلى بوصفها كونية في امتدادها من خلال النوع البشري، بل لكونها " ذات طابع شمولي تجعل منها جذراً لكل عمليات الوعي وتتكشف كآثر أصلي للفعل"⁽¹⁾. لقد أصبح الخيال عند النفسانيين نوعاً من (الحدس) وإن كانت بحوثهم فيه قد اتسع ميدانه إلى حد بعيد، غير أن التحليل العلمي مهما دقت وسائله وعظمت إمكانياته سيظل عاجزاً عن إمالة اللثام - بصورة لا تقبل الشك - عن حقيقة العوامل المختلفة التي تؤدي إلى انبثاق نور الخيال ومن ثم الإبداع، وفي ذلك يقول أحد الباحثين المعاصرين: " إن الاستخبارات التي قام بها علماء النفس لم تأت بنتائج حاسمة سوى أنه يخيل دائماً إلى الشخص أن أهم عامل في الإبداع هو الخيال الذي قد تسبقه مباشرة فترة من البحث أو فترة من الكمون. أما عن الخيال ذاته فهو أمر خفي يحدث فجأة وفي ظروف لم يكن الفكر مشغولاً فيها بالمشكلة، بل قد يكون في حال سلبية أو في حال غفلة"⁽²⁾.

إن اثر الفموض الذي يرافق العملية التخيلية وما يسفر عنها من تداعيات وفعاليات شكل نقطة جذب للنفسانيين الذين قدموا حلولاً مختلفة ومتنوعة، فقد عرف اليمض منهم فكرة الإبداع والأصالة على أساس المزهلات الشخصية وبهذا كان التمييز بين الشخص المبدع والشخص العادي غير المبدع. غير أنهم وجدوا في

(1) محمد نور الدين أهلية، الرمز التخيل، ص 21.

(2) محمد مصطفى هدار، مقالات في النقد الأدبي، ص 39.

الوقت نفسه، أن القدرة التخيلية يشترك بها الاثنان مع وجود فارق بينهما يكمن في الأسلوب الذي يتخيل فيه كل واحد منهما موضوعاً ما، ففندهم الأشخاص جميعاً مؤهلين للعمل الإبداعي. فالمبقرية والخيال ظاهرتان تكمل أحدهما الأخرى، فلا تُذكر المبقرية إلا ويذكر الخيال معها بوصفه عنصراً جوهرياً منها، بل في أحيان كثيرة ينظر إلى القدرة التخيلية والمبقرية على أساس أنهما شئ واحد أو على الأقل أن الاثنين يفترض أحدهما الآخر، وهذا ما أكد عليه شوبنهاور في قوله: "إن التخيل شرط ضروري للمبقرية، لأن التخيل يوسع من أفق المبقرى ليشمل المثل الممكنة. علاوة على المثل الكاشفة بالفعل وذلك حين يسمح لكل مشاهد الحياة بأن تمر في تيار وعيه. وهذا بلا شك اتساع للموضوعات التي يمكن أن تتمثل أمام الذات"⁽¹⁾.

لقد آلى النفسانيون على أنفسهم الإجابة عن التساؤلات التي هي مدار مشكلة الخيال والإبداع وهي: من أين للشخص المبدع (الفنان، الشاعر، الرياضي، الموسيقي، ...) هذه الصور والمعاني التي يضعها منجزه؟ وقد اتفق النفسانيون وعلى الأخص (فرويد) و (يونج) على إرجاع الإبداع إلى اللاشعور، مع اختلافات تتفق ومذهب كل واحد منهم في اللاشعور، إذ أن فرويد يراه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التي تنتاب الشخص في حياته، في حين يرى يونج أنه موروث ينحدر إلى الأشخاص من أسلافهم نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر.

وعلى وفق ذلك فإن عملية الإبداع ليست في الواقع عملية مفاجئة عند الشخص، بقدر ما هي استعداد نفسي وذهني بطريق شعوري أو بدونه، وأن الصور والمعاني التي يتخيلها هي في حقيقتها نتاج قراءاته السابقة وتأملاته المخترنة في ذاكرته. وهنا يبرق التساؤل الآتي عند النفسانيين: كيف ترد الصور

(1) سعيد محمد توفيق، ميثاقها الفن عند شوبنهاور، ص 130.

والمعاني عند المبدع؟ وهل يا ترى تكون مبتدعة في مجموعها، أي خاضعة للاشمور المكتسب؟ أو هي تحت وطأة اللاشمور الموروث؟ أو هي مزيج من هذا وذلك؟ وتكون الإجابة على التساؤل مفتاحاً لفهم العملية الإبداعية بأكملها.

لقد وجد الباحثون أن الأفكار والصور إنما تنبعث في خيال المبدع، فهي لهيئت زبدًا طافياً بلا جذور، بل على العكس من ذلك، فالمبدع يستحضر إلى ذاكرته كل ما التقطته حواسه عبر الأيام ويحتفظ بها في ذاكرته، وهو وفقاً لرأي النفساني (رسكن): "لا ينسى حتى أبسط التفجمات التي سمعها في أوليات حياته، وبلا كل هذا الحشد المنوع الذي يختزنه في ذاكرته يسهب الخيال البارع، فيؤلف منه مجموعة من الآراء والصور المتناسقة تناسقاً دقيقاً"⁽¹⁾. ويحدد النفساني (النديور) العلاقة بين الصورة الخيالية والإبداع في ضوء بعدين رئيسين، أولهما: (الانبساط - الانطواء)، والآخر (الموضوعية - الذاتية)، وعلى النحو الآتي:



ويشير (النديور) إلى وجود علاقة بين البعد الأول ووظائف شقي الدماغ المقترنة بالبعد الثاني، فالزعم الموضوعية بالشق الأيسر، في حين ربط الذاتية بالشق الأيمن، وأوضح أن موضوعية الشق الأيسر تؤدي إلى أسلوب معرفي استقرائي

(1) محمد مصطفى هدار، مقالات في النقد الأدبي، ص 43.

Inductive في حين تؤدي ذاتية الشق الأيمن إلى أسلوب معرفي استدلالي واستنباطي Deductive. وتتحدد العلاقة بين الإبداع والخيال على نوع الأسلوب المعرفي المهيم، وموقع الشخص من هذين البعدين، فالإبداع والخيال لا يرتبطان بعامل نوعي واحد بل يرتبطان بالعديد من متغيرات الشخصية. هذا وقد توصل (لنديور) إلى نتيجة مفادها أنه بالإمكان التعامل مع الإبداع والخيال بوصفهما وظفتين من وظائف الأساليب المعرفية⁽¹⁾.

وأسهمت دراسة النفساني (ريبو: فرنسا 1839 - 1916) في حل الكثير من المجهولات التي تكثفت مفهوم الخيال وعلاقته بالإبداع. فقد وجد ريبو بعد دراسة مستفيضة أن الصور والأفكار ليست منفصلة بعضها عن بعض، وإنما هي متناضدة في حزم نفسية كثيرة. وإذا أراد المبدع أن يستحدث تركيباً جديداً وجب عليه أن يحلل هذه الحزم النفسية إلى عناصرها، وفي ذلك يقول ريبو: "إن التخييل المبدع يقتضي عمليتين أساسيتين، أحدهما سلبية أحضارية وهي التحليل، والأخرى إيجابية إنشائية وهي التركيب"⁽²⁾. بالنسبة للعملية الأولى، يرى ريبو أن المبدع لا يمكنه أن يتخيل أو يستحدث شيئاً إلا إذا حلل المركبات المعروفة، فالشيء المتخيل أو المستحدث يتكون من عناصر متحازمة في وجودها بالطبيعة، وإن عملية التحليل تسهل الطريق أمام المبدع في الاستحداث، وفي ذلك يقول: "شكل تركيب جديد يتولد من تحليل نقدي سابق. إن دور الهدم يتقدم عليه ويهيئه"⁽³⁾.

أما بخصوص العملية الثانية (التركيب)، يرى ريبو أن تصور المثال (الصورة المتخيلة المستحدثة) يتولد من إدراك المشابهات، وهذا الإدراك يستند إلى التحليل. غير أن الفكر لا يحلل المركبات القديمة تحليلاً حقيقياً إلا في ضوء المثال الذي

(1) عبد اللطيف محمد خليفة، علاقة الخيال بكل من حب الاستطلاع والإبداع، ص 48.

(2) جميل صليبا، علم النفس، ص 445.

(3) المصدر نفسه، ص 445.

يتصوره، وفي ذلك يقول ريبو: «كإبداع تنظيم يحتاج إلى مبدأ موحد»⁽¹⁾. وإن هذا المبدأ هو مركز الجاذبية ونقطة الاستناد في ككل تخيل مبدع، وقد سماه ريبو (مثالاً) لأنه الغاية التي يريد المبدع تحقيقها والهدف الذي يريد بلوغه.

(1) المصدر نفسه، ص 445.

الفصل الرابع
الخيال في المذاهب الأدبية والفنية

4

الفصل الرابع

الخيال في المذاهب الأدبية والفنية

تشكل المذاهب الأدبية والفنية ظاهرة حديثة نسبياً يقترب ظهورها مع قيام النهضة في أوروبا مع بداية العصر الحديث، أي منذ مطلع القرن السابع عشر. وعلى الرغم من تشابه هذه المذاهب وتعقدها وتمدد عناصرها واتصال هذه العناصر بجوانب أخرى غير أدبية من الحياة الأوروبية، فإن من الممكن النظر إلى هذه المذاهب على أنها في جملتها مظهر لتطور الفكر والذوق عبر مسردهما التاريخي.

لقد شكل عصر النهضة اللحظة الحقيقية لميلاد المذاهب، فأدب هذه الحقبة وقتها ينظر إليهما بوصفهما نمطين معينين من الإبداع، فقد تزحزحت أركان الجمود والركود التي لفت المتجزئ المعرفي الإنساني على العموم والنشاط الفني والأدبي على الخصوص، حيث شكلا بالمقارنة مع فن القرون الوسطى وما سبقها حركة مهمة إلى الأمام، فالقيم الجمالية والروحية التي خلفها الأدباء والفنانون في عصر النهضة مرتبطة عضوياً بتمثل ما هو دنيوي بالناكيد على الإنسان وبإعادة الاعتبار لمشاعره وعواطفه بعد أن ظل طويلاً محروماً منها. فأضحى الإنسان في أدب النهضة وما تلاها معياراً لجميع الأشياء. ونظر الفنانون والأدباء إلى الواقع لا بوصفه انعكاساً مرتعشاً للروح الإلهية، بل بوصفه عالماً حقيقياً يعد أساساً للوجود البشري ومهدناً لنشاطه وينبوعاً للمشاعر والمباهج الدنيوية.

لقد تباينت المذاهب في تأكيداتها ومجساتها التي اتكأت عليها ومرد ذلك إلى المتغيرات الزمانية والمكانية للمذاهب نفسها، الأمر الذي أدى إلى هيمنة موضوعات بعينها على كل مذهب دون سواها. ولعل غلبة موضوع أو مفهوم معين في مذهب محدد لا يشكل بالضرورة معياراً لتسبده أو هيمنته في مذهب آخر، لأن المذاهب في أصلها أشبه بالكائن الحي الذي يتغير في بنيته الفكرية والاجتماعية والبيولوجية مع تغير مراحل حياته وبيئته، ومن ثم فإن لكل زمان ومكان مذهب يتسق معه ويعكسه.

لقد توقفت المذاهب في محطات تتابع ظهورها عند مفاهيم معينة، هذه المفاهيم أضحت مع نمو كل مذهب وازدهاره بمثابة قنار يسترشد به مريدو ذلك المذهب. فهي أصبحت مع تقادم الزمن وتغشيتها في أوصال الأدب والفن، القاعدة التي يشيد عليها صرح المذهب. ولعل من أهم هذه المفاهيم التي اهتم بها المذهبيون هو مفهوم الخيال، هذا المفهوم الذي عده بعضهم عبء بوجه تقدم الأدب والفنون، في حين عده آخرون أساساً يزثون عليه منجزهم. وسيحاول المؤلف في هذا المقام التوقف عند مفهوم الخيال في المذاهب الفنية والأدبية ومن ثم تعرفه وتبيان طبيعته وخصائصه وعلاقته مع العناصر الإبداعية الأخرى.

أولاً: المذهب الكلاسيكي

يقوم المفهوم الأساسي للمذهب الكلاسيكي على احتذاء النموذج السابق من الإنجاز الإبداعي للقدامى بوصفه المثل الأعلى الذي حاول الفنانون والأدباء الكلاسيكيون بلوغه. ومن أجل ذلك التزم الكلاسيكيون بجملة من النواميس والقواعد التي اعتقدوا إنها قد أوصلت القدامى إلى القمم المبدعة التي يؤمل في اتباعها أن يؤدي بعضهم إلى بلوغ المستوى الذي بلغه هؤلاء.

يتأسس هذا المذهب في مفهوماته الفنية على عناصر أساسية تدخل عليها تلوينات وتنوعات تكثر أو تقل حسب المناطق والعصور والأضواء، وهذه العناصر هي: العقل، البيئة الاجتماعية، الشكل، والسكون. وأن العناصر الثلاثة الأخيرة

تتجلى في مفوماتها على المنصر الأول (العقل) بوصفه العنصر المتسيد في مفومات المذهب.

ينبثق الإبداع عند الكلاسيكيين من العقل والتفكير والذاكرة ويعتمد العاطفة أيضا التي لا ينكرونها أو يتجاهلونها ، بل يرى الكلاسيكيون أن إرخاء العنان للعواطف يؤدي إلى الجموح والتطرف وعدم الاتزان لأن العواطف من وجهة نظرهم شخصية وفردية تختلف في أهميتها من شخص لآخر. وإن أساس الجمال في المنجز الإبداعي من وجهة نظرهم يركز إلى العقل لأنه " صالحا لكل زمان ومكان ⁽¹⁾ ". ولهذا أبغى الكلاسيكيون العاطفة في المقام التالي لمقام العقل وتخضع له وتأنم بأمره ، كما أن منجزهم أميل إلى التوافق الاجتماعي واللياقة والقبول بمفومات الطبقات الاجتماعية السائدة وتحليلاتها وأذواقها. فالكلاسيكي " لا ينسى حدوده أبدا ولا ينسى حدود الإنسان. وهو يذكر دائما أنه مرتبط بالأرض ، ربما يقفز إلا أنه يعود دائما ، ولا يخلق أبدا في الأجواء المحيطة به ⁽²⁾ ".

ثم أن العقلانية والاجتماعية والشكلية تعيل بالكلاسيكي إلى التفكير بشكل ثابت وتضع أمامه سلما قيميا لأخلاقيات وفن أميل إلى المسكون والاستقرار. ومن هنا كانت الأفكار في الأدب الكلاسيكي نابعة من العقل ومرسومة سلما يوردها الجيل بعد الجيل. وهذا ما أكدده الناقد والشاعر الفرنسي (يواو) في كتابه (فن الشعر) الذي أثر بتعليماته في آداب أوروبا تلك الحقبة ، حيث يقول " فلتلبوا دائما العقل ، ولتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل مألها من رونق وقيمة. ولا ينبغي أبدا أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها التبيلة ⁽³⁾ ".

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 362.

(2) مارك شور وأخرون، النقد، ص 82.

(3) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 14.

وعليه فإن الكلاسيكية تشدد على العقل وتعتبر عن مدرساته، فهو الحقيقة الكبرى التي يشترك فيها البشر عبر البيئات والحقب. ولذلك عده الكلاسيكيون أهم ملكات الإنسان، فهو رديف الذاتية السليمة والحكم الصائب، الأمر الذي سيتره في موقع المسؤول عن تثبيت دعائم القوانين والقواعد المقررة وأن يكون في مركز الحاكم الأعلى للإبداع الفني. فالكلاسيكية في دعوتها إلى التعبير القصيص عن المعاني الواضحة المحددة انتهت إلى أن العقل هو مصدر الوضوح والقادر على تحديد المعاني، وهي تشع بضوء العقل وتنفذ من كل عنف أو إسراف عاطفي.

والحق أن العقل الذي تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير السليم للنمط الذي لا يمكن أن يسير أغوار الأدب والفن، بل أنه في حقيقته عقل فعال يلتقي فيه الخيال والتفكير والإحساس في مزاج متزن ومتعادل يحقق المتعة الفنية والمنفعة في وقت واحد. وفي هذا يصرح الناقد (برونثير) إذ يقول: "ما يضي معنى الكلاسيكي على الكلاسيكي هو التزام كل الملكات في إنجاز حدودها المشروعة، فلا الخيال يتخطى العقل، ولا المنطق يموق الخيال عن الإطلاق، ولا تتعدى العاطفة على حقوق ما هو معقول، ولا العقل يتسبب في قتل حرارة ما هو عاطفي ولا تسمح المادة لنفسها بأن تسلب من القدرة على الإقناع التي نكتسبها من سحر الشكل، كما أن الشكل لا يفتصب الاهتمام الذي ينبغي أن يكون من نصيب المادة وحدها"⁽¹⁾. والكلاسيكيون في موقفهم هذا يأخذون عن الإغريق القدماء الذين كانوا يحسمون بقولهم ويفكرون بقولهم ويدركون بخيالهم، وعلى وفق رأي (محمد مندور) فإن الكلاسيكيين "في عقولهم حرارة تشبه حرارة العاطفة، وفي عاطفتهم هدوء واتزان يشبه ضوء العقل واتزانه، وليس الخيال عندهم وسيلة للهرب من واقع الحياة والتهويم في سموات

(1) روبرت جيلسون و جبرالد اسكوت، الرومانتيكية مالها وما عليها، ص 44.

"وهم، بل مكان الخيال عندهم وسيلة لإدراك ما يخفي من أسرار الحياة العميقة التي لا تتركها الحواس ولا يلاحظها العقل المنطقي الرياضي"⁽¹⁾

لقد وجد الكلاسيكيون أن الخيال هبة لا يمكن تجاوزها في أي خطاب إبداعي ولا سيما على صعيد الشعر، وأنه ضرورة من ضرورياته، وفي ذلك يقول الشاعر والناقد درايدن: "إن التصور هو الصفة الرئيسية المطلوبة في الشاعر"⁽²⁾. غير أنه في الوقت نفسه يخضع درايدن الخيال لسلطان العقل ويوجهه بموجبه علاوة على أنه يدعو إلى الحد من جموحه وانفلاته لأنه يمد "ملكة متوحشة متمردة، تحتاج إلى قيود تربط إليها لكي لا تغلب القدرة على الحكم، وإن التصور بعد ذلك يعطي فرصة للحكم في أن يتدخل"⁽³⁾.

ثانياً: المذهب الرومانتيكي

برزت الرومانتيكية وهي تحمل في أعماقها نزعة التحرر والانطلاق في رحبات فسيحة تتواءم مع متطلبات العصر واحتياجات إنسان ما بعد الثورة الفرنسية، فالرومانتيكية على وفق رأي الناقد (نورس بيكهام): "ثورة للعقل الأوربي ضد التفكير على نحو آلي ساكن، وإعادة توجيه العقل للتفكير بطريقة النمو العضوي الدينامي. وفيها هي التغيير وعدم الاكتمال والنمو والتوسع والخيال الخلاق واللاشعور"⁽⁴⁾.

طرق الرومانتيكيون آفاق الروح والميتافيزيقيا بجسارة وفي أملهم أن يستطيعوا إدراكهما وتمثيلهما في سياق خطاب مكثف عن طريق الخيال والبصيرة الملهمه. فجعلوا الخيال الملكة الأولى لدى الإنسان وعدوها الملكة

(1) محمد مندور، الكلاسيكية والأسول الفنية للدراما، ص 16.

(2) ر. ا. سكوت جيمس، صناعة الأدب، ص 125.

(3) المصدر نفسه، ص 125.

(4) روبرت جلينغر، الرومانتيكية ماليا وما عليها، ص 314.

الخاتمة القادرة على الوصول إلى الحقيقة، فهم قد ربطوا بين العقل والنظرية الأكثية الكلاسيكية، وصار العقل عندهم يعتمد بالفروق بين الأشياء والظواهر، أما نظرتهم العضوية فأدانتها الخيال الذي يعتمد بأوجه الشبه بين تلك الأشياء والظواهر. فالفنان الرومانتيكي لا يدرك الحقيقة إدراكاً عقلياً بحسب رأي الناقد (تلميعة) بل إنه " يدركها بصورة محسوسة. العنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان، ويعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة، لا كموضوع ولا كمنفعة وإنما يدركها في صورة ⁽¹⁾. فركنوا إلى الخيال بوصفه فعالية عقلية طيبة تمنحهم القدرة على بث أحاسيسهم التي تترجم إلى صور موحية مبدعة تجسدت بشكل جلي على صعيد الأدب في الشعر والنثر أو في مجال الفن كالرسم والتصوير والنحت، ويرى أحد النقاد أن الرومانتيكيين إنما يلجأوا إلى الخيال ليعالجوا ما لا وجود له من الصور واستكشفوا نوع ما من الحقيقة الغائبة عليهم. فالخيال عندما ينشط يرى أشياء يعنى العقل العادي عن رؤيتها " وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة أو الشعور أو الحدس. والحق إن الخيال والبصيرة لا يتفصلان في الواقع، وإنما يكونان موهبة واحدة في ككل الأغراض العملية. فالبصيرة توظف الخيال لعمل، وهو بدوره يزيد في حدتها عندما ينشط. وهذا هو الفرض الذي كتب الشعراء الرومانتيكيون على أساسه. بمعنى عندما تكون ملكاتهم الإبداعية متضامنة فإن حاستهم تلمهم سر الأشياء فيسبرون غورها ببصيرة خاصة. ثم يصوغون كشفهم في أشكال من صنع الخيال ⁽²⁾.

إن إيمان الرومانتيكيين بالخيال جاء متعمداً لإيمانهم بالذات الفردية التي انتحازوا لها، فكانوا على وعي من إمكانية الخيال في تأثيث عوالم تقترحها ذواتهم بعد ما آمنوا بشرعية هذا التأثيث الذي فيه خلاص لهم من التكامل

(1) عبد النعم تلميعة، مقدما في نظرية الأدب، ص 192.

(2) سير موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص 12.

و نضيف ، وهذا ما يؤكد الشاعر (جون كينغز) في أحد أهدائه من أهم قصائده
شعرية (مملكة الخيال) حيث يقول:

لتدع الخيال المجتحم إذن بعيم
خلال الفكر الممتد إلى ما وراءه
افتح باب سجن العقل على مصراعيه
فيندفع الخيال ويخلق نحو السحاب
إيه أيها الخيال العذب : فكوا أساره
أطلق الخيال إلى أعلى السماء... أرسله
فله خدم يلتنون به..

سيأتيك رغم الصغيع..

بالجمال الذي فقدته الأرض..⁽¹⁾

اعتقد الرومانتيكيون أن كبح جماح خيالهم إنما يعني إنكار أمر حيوي
و ضروري لوجودهم والكيان شعرهم ، وأن الشعر بدونَه علي وفق رأيهم ضرب من
الاستحالة ، ومما يقوله الناقد (هازليت) في هذا : " إن الشعر لغة الخيال
والعواطف ، وأنه محاكاة للطبيعة والخيال والعواطف جزء من طبيعة الإنسان
و لكن ليس مجرد وصف الأشياء ورصد المشاعر الطبيعية بداعم غاية الشعر
'نتهائية من غير تحليلات الخيال' ".⁽²⁾

فجنح الرومانتيكيون إلى الخيال وحده الذي يجعل منهم شعراء يستطيعون
بممارستهم إياه أن يشكلوا شعرا يبلغ ذروة قوته حين لا يكبح دافع الإبداع
'الخلق فيه. فيزغ شعرهم وهو محمل بصور لا يمكن للمتصدي لها إلا أن يقف

(1) عبد الوهاب محمد السبوي و محمد علي زيد ، الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي ، ص 288.

(2) ر. أ. فوكس ، النقد الرومانسي ، ص 72.

مبهورا أمام محبة مبتدئتها في قدرتهم على تشكيل هذه الصور التي جاءت على لسان شعرائهم أمثال وردزورث وكولردج وشيللي وبلبك وغيرهم.

إن إصرار الرومانتيكي على الخيال وتأكيده أهميته في ابتداء الصور المنشودة يأتي استجابة " لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي ولكنه مصدر ألم وحزن، ويقود التأمل فيه إلى أفاق ضيقة في جوانب النفس الإنسانية يرتفع أمامها من يكتشفها ⁽¹⁾ ". فالخيال بحسب رأي الناقد (موريس بورا) أمر تقويه اعتبارات ميتافيزيقية ودينية معا. فعلى الصعيد الأول ظلت الفلسفة الجمالية خاضعة لنظريات سلفية ومنها نظرية (جون لوك) المعرفية التي تقوم على افتراض " إن العقل سلبى إزاء الإدراك بعامة. وأنه لا أكثر من سجل للانطباعات الواحدة من الخارج، أنه راصد كمنزل لعالم خارجي ⁽²⁾ ". في حين أدرك فيه الرومانتيكيون أن وظيفتهم هي الخلق، وأن يغيروا عن طريق هذا الخلق نفس الإنسان الواسية حتى يوفقوا خياله على الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء. ومن ثم يرفضوه من رتبة العادة المهيئة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس والأعماق التي لا تدرك، وأن يبينوا له أن العقل وحده لا يكفي بل أنه في حاجة إلى الحدس الملهم. أما على الصعيد الآخر، فقد وعى الرومانتيكيون أن " الدين محل القلب أكثر منه العقل، مسألة خبرة ومعاناة أكثر منها مسألة منطق ⁽³⁾ ". فآمنوا أن الخيال هو المنبع الوحيد لطاقتهم الروحية فكما هو الجزء الإلهي المتجسد فيهم وعندما يمارسونه إنما يشاركون بطريقة ما في إبداع الله، ويعلن الشاعر (وليم بليك) عن هذا الرأي بقوله: " عالم الخيال هذا هو عالم الأبدية، إنه المصدر الإلهي الذي سيضمننا إله بعد الخلاص من جسدنا الطيني. عالم الخيال هذا لا نهائي وأبدى، على حين إن عالم التشكائر أو العالم الطيني متناه وموقوت، توجد في الخيال

(1) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 76.

(2) سير موريس بورا، الخيال الرمزي، ص 7.

(3) سير موريس بورا، الخيال الرمزي، ص 7.

الحقائق الدائمة لكل ما نراه منعكسة على تلك المرآة الطليقة في الطبيعة. كل الأشياء متضمنة أشكالها الأبدية في الجسم الإلهي للمخلص (المسيح) ككرمة الأبدية لخالصة الخيال الإنساني⁽¹⁾.

ثانياً: المذهب الواقعي

بدأ المذهب الواقعي في الأدب والفن عندما شرع المزاوِل لِهَذينِ الضريبنِ بالنتقِد التام في نقل واقع الحياة وتصويرها كما هي عليه من دون أن يضيف من عندياته شيئاً إلى ما ينقل عن الواقع بأية صورة من التدخل، سواء أكان ذلك في تحسين هذه الصورة أم إضفاء بعض اللمسات الجمالية الخيالية التي تؤدي إلى الابتعاد عن واقعها. من ناحية أخرى فإن المنجز الإبداعي الواقعي يخضع إلى أعلى درجات الوعي الاجتماعي ويتصف بالصدق والنزعة الإنسانية. بمعنى إن الواقعية هي العلاقة بين الإنسان وإنسانيته، وفي ذلك يقول (تشيرنتشفسكي): "إن الفن كإبداع يقوم بالضبط في إظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب أفكارنا والدفع بها إلى المستويات الأفضل، وباستمرار الأعمال الواقعية في الأدب والفن، سواء من حيث الشكل أو المضمون، تمثل الواقعية تمثيلاً حقيقياً عندما يكون هدفها ومثلها دائماً العمل للتعبير إلى أكثر الاتجاهات تقدماً"⁽²⁾.

أراد الواقعيون لخطابهم أن يكون له تماس مع الواقع الإنساني المعيش، وأن يركز إلى معطيات الواقع الموضوعي من حيث اجتماعية الإنسان والاستناد إليها لتكوين المنهج الفكري الذي ينطلق منه المزاوِل في نظره إلى العالم، وإن هذه الوضعية تنأى من كون خطابهم يمثل الإحساس المتقدم من المسؤولية الاجتماعية، وأنه من الضروري أن يستخدم في الميادين التي تخدم الإنسان، وأن تشمل هذه الخدمة الأغلبية الساحقة وأن تفهمه حتى تستطيع أن تستفيد منه، وفي

(1) المصدر نفسه، ص 8.

(2) زكهريا شريفي، مفهوم الواقعية في الأدب والفن، ص 14.

ذلك يدعو الفنان الإنجليزي الواقعي (وليم موريس) إلى عملية تعايش بين الواقعي وبيئته، فيقول " لا أريد الفن من أجل القلة، مثملاً لا أريد التعليم أو الحرية من أجل الأقلية. فكلما كان الفن شمولياً، والتحليل الاجتماعي يتفاعل الأحداث واضحة، كانت الملامح والمبادئ والقيم التي دعا إليها الفنان أو الأديب في الحياة أكثر سطوعاً وفعالية. ربما إن الإنسان هو الغاية في النهاية، سعادة، وكرامة، وإنسانية لأنه الهدف. فقد قال الواقعيون بذلك وأعلنوا إن ما يسمون إليه هو سعادة الإنسان ومن أجل أن لا يكون الفن للقلة، ومن أجل إنسانية الإنسان، كانت الواقعية في الأدب والفن ⁽¹⁾."

لقد أصبحت حياة الإنسان بكل تعقيداتها وتشعباتها موضوعاً لخطاب الواقعيين، فحاولوا أن يكونوا حياديين إزاء العالم الذي يصورونه، وألا يضيفوا من عندياتهم شيئاً إلى ما يصورون، وبحسب رأي الدكتور عمر الدسوقي فإن الواقعيين حريصون على أن تكون الحوادث الجزئية والتفاصيل مستمدة من واقع الحياة التي يحيونها، لا من التاريخ ولا من الخيال، لأن التاريخ والخيال ليسا سوى الإطار الخارجي الذي يلف خطابهم ⁽²⁾. وهكذا نأى الواقعيون في خطابهم عن الخيال الذي وجدوا فيه ابتعاداً عن الإنسان وهمومه ومشكلاته ومعداة للزيف والأحلام.

رابعاً: المذهب الرمزي

دان الرمزيون بالفكر المثالي، واعتقدوا إن العالم الملموس المتغير ما هو إلا انعكاس للمطلق غير المرن، وإن المطلق لا يمكن وصفه وصفاً مباشراً ولكن يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرموز الموجزة والخيال، ولذلك دعوا إلى خطاب " لا يلتفت إلى تصوير عالماً المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة

(1) المصدر نفسه، ص 14.

(2) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 246.

واستخفاف على أنه عالم المظاهر، بل أنه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانيات وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة نحو العالم الآخر والمسر والفكرة الأولى⁽¹⁾.

فالجمل الذي اعتقد به الرمزيون وصرحوا به إنما هو انعكاس للجمال العلوي النوراني، وإن العالم المحسوس ما هو إلا غابة من الرموز وكل شيء فيه له معنى رمزي يربطه بعالم الروح. فسموا إلى رحبات تسبح في عالم الغيب والمجهولات وينطوون على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لا يبصرون الكون المحيط بهم إلا من خلالها " فعمدوا إلى أن يكون شعورهم غامضاً لا يفهم ويحسبه أن يترك في النفس أثراً قوياً دون أن ندركه وتفهم معناه. والشعر الجيد في نظرهم الذي يترك في نفس القارئ شعوراً يعمد الاكتفاء ولا يقف منه إلا على الظل وحده. لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ولا الشعور الواضح المحدود ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغمق المشاعر النفسية والحالات المبهمة للروح الإنسانية، وهذه الأمور التي يعجز الذكاء أو التشبيه أو المجاز أو المرض المادي عن تفسيرها لا يمكن أن تأتي إلا بطريق الإيهام⁽²⁾. لذلك رفض الرمزيون العقل وآمنوا بملكية الخيال التي وجدوا فيها الطريقة المثلى التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة وإنها دار حماهم، وفي ذلك يقول الشاعر الرمزي (بودلير): " الخيال هو الملكة التي علمت الإنسان منذ بدء الخليقة. وهي القيمة الرمزية لكل لون وكل رائحة وكل صوت وكل شكل. وهي الملكة التي خلقت التشبيه والاستعارة. وهي الملكة التي تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أزلية تتبع من أعماق الروح⁽³⁾".

(1) عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الأدب الأوروبية، ص 395.

(2) عمر القسوطي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 275-276.

(3) نهار صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، ص 21.

فالرمزيون لجأوا إلى تقنية الرمز لأنها تمنحهم الحرية في التعبير، وكذلك تطلق العنان لأنفسهم حتى تتطوي على ذواتها وسير أغوارها البعيدة، فتحررها بعض الشيء وتحيلها من منطلق متجمد إلى قوة فعالة حدسية يتم بواسطتها إدراك قرارة اللاوعي. فالذات عندهم لا يتحقق وجودها إلا عندما تبرز بين الحلم واليقظة أو في الحلم وحده الذي يمتاز عندهم بجانبيين، أولهما ضرب من الدرية الصوفية، والآخر هو منبع للخيال الشعري⁽¹⁾. حيث تتعطل القوى العقلية الواعية وتطفوا الذات في ثمار صوري غير منتظم لأنه لا يخضع للعقل، فضلا عن اعتقاده الوعي لأنه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ، وإن هذه الزاوية من الشخصية الإنسانية أطلق عليها الرمزيون باللاوعي، فجدوا في أثرها لعلهم يقبضوا على الحقيقة الكبرى بعدما أدركوا أن العالم الخارجي سوى صورة منعكسة عن العالم الداخلي ورموزه. وبذلك تبنى الرمزيون حدسية (برجسون) التي تدعو إلى " أن قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه، بل هو منوط بالقوة الحدسية في الإنسان⁽²⁾ ".

إن الصورة التي تنتجها ذهنية الرمزي تنعق من قيود المادة، فهي مجردة عن العالم الواقعي حيث لا وجود لها إلا بحسب ما تتمثلها مخيلة مبدعها، وعلى وفق رأي فرويد فإن الخطاب الرمزي " نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولي يشبه صور التراث والأساطير⁽³⁾ ". ومن ثم يتحتم وجود عالم صوري مجرد كالعالم الذي في الخيلة الحاملة، حيث يتعطل فيه كل شيء إلا المخيلة حين تبتعد آفاقها إلى ما وراء حدودها المعهودة. فتزدهر المناخات الداخلية عند الرمزيين وتزين عندهم صور الواقع بألوان غير مألوفة تبتدعها مخيلتهم الخصبة ولا تحمل في الوقت نفسه من صفات المادة شيئا.

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص115.

(2) انطوان غطاس ككرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص12.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

فالصورة عند الرمزيين ذات كينونة مركبة تتشكل بداية من جريبات الواقع المادي ثم تتصهر في ذات الرمزي لتخرج منه فعلا نفسيا ذا واقع فني يبين الواقع المعتاد بامتلائه المادي وغلظته. لذلك لا يتم الرجوع في فهم الصورة إلى بعد خارجي يعيد عن روح السياق الفني، وكذلك لا يكون تأمل المعنى في الصورة إلا بنوع من الاستقراق الحدسي في المنجز الرمزي، وإن الصورة "لا ترد إلى معيار خارجي ثابت، وإنما تتأمل بنوع من المباشرة، لأنها ذات كيان نفسي يتفتح صوب الوجود"⁽¹⁾.

وأجد أن العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية عند الرمزيين علاقة تضاهف حيث يجعل منطق الخيال الشعري اللامعقول واللاواقع في الشعر واقعا بالقدر الذي ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاحقيقة أمام الآخرين فالخيال والصورة يتجلى شكل منهما في الآخر على نحو يسمح بتبادل دوري للحمل في سياق العلاقة بين الفعل والانفعال والرابطة بين الوظيفة والتحقق وبذلك يتيح هذا الوضع أمام الصورة في مطابقة الخيال الذي وحده القادر على الجمع بين الحقائق المتباينة والمتباعدة في الواقع الخارجي. فالصورة المتخيلة تنقل الأثر النفسي على نحو تريد من خلال قدرتها على مخاطبة الحواس وإثرائه أكبر عدد ممكن منها، ولعل أعظم نجاح يحققه الخيال عندما يبادل أثر حاسة مكان حاسة أخرى أو يدمج بين معطياتهما بحيث تغدو المسموعات ألوانا أو المرئيات عاطرة الأمر الذي أطلق عليه الرمزيون بـ (تراسل الحواس)، وإن عملية انتقال الحواس بعضها إلى بعض يساعد على اكتمال النفوذ التعبيري وتبيان قدرتها على نقل الأحاسيس الدقيقة، وإن هذا النقل مجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعور⁽²⁾.

(1) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 261.

(2) المصدر نفسه، ص 261.

فالمصورة الرمزية إقراراً خيالي متوتر يجمع بين الانكشاف والنسج وبين الكيف الحسي للصور والدلالة الشكلية المجردة أو بين النسق المثالي الذي يحدده الخيال والأساس المادي للتجربة الذي تبدأ منه الصور بشرط أن يتجاوزها الرمزي ليعبر عن أثرها العميق في الأغوار البعيدة من اللاشعور متوسلاً بما يوحي به من رموز ذات طبيعة خدمية. فالرمزي يبني محاولته تلك مستفيداً من نظرية العلاقات في التعبير الشعري على حقيقتين جوهريتين: أولاهما تتعلق بطبيعة اللغة والأخرى تنبع من طبيعة النفس البشرية. فعلى سعيد الحقيفة الأولى يرى الرمزيون إن اللغة في أصلها رموز اصطلاح عليها لتثير في النفس معانٍ وعواطف، ومادامت الألوان والأصوات والمطور تتبعث من مجال وجداني واحد فإن بوسعهم أن يوحوا بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ يستمدوه من نطاق حسي آخر بنية نقل الواقع النفسي على أكمل وجه ممكن وهرباً من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إحياءاتها. فكانت التعبيرات الرمزية تأتي مبلوثة في ثبات خطابهم لإلباس المحسوسات نسجاً من فتنة الخيال وتصوير المعاني الشعرية تصويراً بديعاً فيه عمق وطرافة لتثريب إليها الأعناق وتشتاق إليها النفوس. أما الحقيفة الأخرى يقرر الرمزيون أن النفس البشرية موضوع لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد، وإن لم يكن ممكناً أن يعبر عنها بالأسلوب التقريبي المألوف فإنه لا يمكن تبسيطها لأن في تبسيطها فضاء عليها، فلم يبق أمام الشاعر إلا أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة متخيلة في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم في أهم أسسه على تراسل الحواس وتصوير المعاني المحتجبة وراء مظاهر الطبيعة وعرضها ككأواح فنية رائعة يهتو إليها الخيال وتدمج فيها النفس وتظل رائعة بها مكانها في حلم جميل.

خامساً: المذهب التعبيري

انطلق التعبيريون في مساهمهم الفني إلى تشويه الواقع وإلى طرق الأبواب غير المألوفة من الأشكال المبهمة والمتخيلة التي عدوها وسيلة لتحقيق الصدق الفني.

ولا يقصد هنا بعدم المؤلفية من أجل الغواية بقدر ما هو تعبير عن تشوه الواقع والمبالغة في تصوير العيوب وإعطاء رؤية خاصة والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليدي¹³⁴ إذ أن مبدأ الجمال بالنسبة للتعبيريين هو صدق التعبير مهما كان فيها¹³⁵. لذلك رفض التعبيريون تصوير الأشياء كما يجب أن تكون، ولكن صوروها على وفق دعواتهم، فحاولوا التطفل إلى الأعماق الدفينة في الإنسان بكل ما ينتج فيها من ظلال وأسرار وإحساسات مبهمه. كما فضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوش والعنف على العقل والنظام، فالتعبيرية ذاتية تحاول تصوير المشاعر الذاتية، ولا تحاول أن تصور أثر الواقع، بقدر ما تحاول التعبير عن العالم الباطني، عالم اللاوعي والأحلام كما أنها تؤكد قيمة الإنسان وكرامته¹³⁶.

دعا التعبيريون إلى أن تكون مهمة الأدب والفن هي الإنصات إلى ذلك الصوت القادم من الأعماق المظلمة، وأن عنصر اللاوعي بطبيعته لا عقلاني ولا يخضع لإطلاقا إلى قواعد التفكير المنطقي ومبادئه. وللتعبير عن اللاوعي ينبغي البحث عن أشكال ملأمة، بمعنى أشكال حرة لا تلتقي أبدا بالتمارز الشائعة للتعبير الأدبي والفني ذلك لأن كل شيء هو جيد إذا كان التعبير بحاجة إليه داخلها. إن لا عقلانية اللاوعي ينبغي على هذا الأساس أن تتكيف لها لا منطقية الشكل المعارضة للفكر والحمى والاستخفاف بالتكوين. وإن هذا الأخير ينبعث من الاعتدال والاختيار والعلاقات المبنية بأسلوب عقلاني، ومثل هذا التكامل للفكر قد يعكس نقاوة وإخلاص التقديم والعرض. فالتعبيرية تعتمد العاطفة وتفجراتها وتقلباتها، الأمر الذي صير أسلوبها يعتمد إلى تشديد التوتر في التعبير والديناميكية والتعاقد الشعوري العنيف لحد الصراخ والمبالغة في الخيال.

(1) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 134.

(2) محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، ص 217.

لقد جاء الخطاب التعبيري كتمهيدة للشعور بالتقاسق مع الطبيعة الأمر الذي أدى بالنهاية إلى ظهور منجز غريب ويعيد عن الواقع يجمع بين السيكلولوجية البدائية التي عبرت عن معاني الحياة بالرموز وبين الوجدان المشحون بالعاطفة. وعلى هذا النحو رفض التعبيريون النظرة العقلية للجمال ورأوا إن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هي التي تجعل المتلقي يحتك بالأشياء على نحو ما تظهر عليه في طبيعتها المادية الموضوعية. ومن ثم فإن التعبيري لا يخلق موضوعا للجمال فحسب، بل إنه ينقل مشاعره العارمة التي يحسها إزاء الموضوع⁽¹⁾.

أصر التعبيري على نقل خبرته الخاصة (فكرته أو رؤيته الداخلية) لما رأى وعاشه في خطابه، فهو يرفض بشدة أي أسلوب واقعي بوصفه محاكاة واضحة حيث لم يكن يهتم بالحقائق الموضوعية كما كان يرفض أن تشده التفاصيل السطحية. وأبعد من ذلك فإن التعبيري كما يرى الناقد (ج. ستيان)⁽²⁾ لم يكن له فلسفة جمالية كما كان حال الطبيعي والرمزي في الأدب. لقد كان التعبيري الجديد ذاتيا جريئا يفرض رؤيته الحادة الفريدة الأطوار أحيانا، للعالم على ما يرسمه⁽³⁾. الأمر الذي يجعل المتلقي للمنجز التعبيري متحفزا نقديا صوب ما يتلقى من شخصيات مشوهة وأفعال خيالية لا نجد لها صدى في الواقع من أجل الوصول إلى تصوير حيوي للمشكلات الشخصية كتشهير جاد عن اتجاهات إنسان القرن العشرين وما يعاني من اغتراب وفلافل اجتماعية كما يرى الناقد (جون جامسني). علاوة على ذلك دعا التعبيريون إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط الخيالي أو التبالغة الخيالية من صوب آخر، وخلق الواقع بالحلم واستخدام الرمز من خلال نبذة انفعالية مرتفعة بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية ذاتية بالغة الغرابة.

(1) رواية عبد النعم، القيم الجمالية، ص 372.

(2) ج. ل. ستيان، الدراما الحديثة، ص 416.

سادساً : المدرسة السريالية

وكن السرياليون الواقع المزلم وتمخضاته خلف أظهرهم ، كما أعادوا النظر كلها بمفهوم المحاكاة ، وسعوا صوب الخواطر والتهويمات الثقافية الحرة اللامنطقية التي هي من وجهة نظرهم أسمى من الواقع الذي يمثله الأدب العادي والحياة العملية اللذين يخضعان للرقابة المنطقية المستمرة. والسريالية في سعيها هذا ليست كالكروماتيسكية التي تنأى عن الواقع صوب عالم المثل أو الصور ، ولكنها بحسب رأي مؤسسها وواضع بياناتها (أندريه بريتون) هي "آلة صرفه نفسية تتوخى التعبير بالاندفاع البديهي والسيكولوجي عن عمل الفكر الأصلي ، إنها ما يعليه الفكر بمعزل عن ككل رقابة يقوم بها العقل ، وبمعزل عن ككل اهتمام جمالي أو أخلاقي"⁽¹⁾. لذلك تنهى السرياليون دعوة (فرويد) في تفسير سلوك الإنسان على ضوء اللاشعور ، فاعتمدوا على "الصور النابئة من أعماق اللاشعور التي تعبر عن العقل الباطن دون تدخل من جانب النفس الواعية وسيطرة الذات العليا"⁽²⁾. وأفاضوا على هذا التبنّي زعزعتهم لحفود الواقع وتبديله بشوق الواقع ، الأمر الذي منحهم حرية الانفلات في فضائيات من الخيال يعقدونها لأنفسهم ، وفي ذلك يقول (بريتون): "إن السريالية ترتكز على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أي شيء آخر وإن بعض أنماط التداخي الذهني التي لم يمرها أحد اهتماما من قبل قادرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التي نصل إليها عن طريق العقل والمنطق"⁽³⁾.

اتخذ السرياليون التجريب منهجا لهم في خطابهم ، فاستخدموا تقنيات إبداعية جديدة بددت بديهييات الفكر التقليدي. فبحثوا عن الومضات الشعرية والأحلام ورصد الكلمات والصور المشحونة بالألفاظ التي تولد في الفكر بصورة عفوية بعيدة عن أي تفكير موجه.

(1) ل. اندريف ، السريالية ، ص 74

(2) هائل مكي إسحاق ، مذاهب النقد ونظرياته ، ص 103.

(3) نهاد صليحة ، الدارس المسرحية المعاصرة ، ص 60.

زيادة على ما تقدم شهيد السرياليون صرحهم الإبداعي انطلاقاً من جوهر فلسفتهم القائمة على دعائتين: أولاًهما أطلق عليها السرياليون (النقطة العليا) التي يتكئ عليها تصويرهم للكون ويشرحها (بريتون) في البيان الثاني للسريالية إذ يقول: "كل شيء يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة ما في الفكر بنعدم فيها إدراك التفاضل القائم بين الحياة والموت والواقع والخيال والماضي والمستقبل، بين ما يقبل التواصل وما لا يقبل التواصل. ومن العيب أن نبحث عن دافع للنشاط السريالي يفاخر أمله في تحديد هذه النقطة"¹⁹. فالاهتمام بكشف نقطة التوافق أو التلافي بين الأضداد هو غاية السريالي الذي تمحي في رؤيته الروابط الزمكانية ليلتقي مباشرة بعالم الفكر والشعور، والدعامة الأخرى يمثلها مصطلح (الصدفة الموضوعية) القائمة على اكتشاف (بريتون) والتي تدعو إلى "الرباط الطبيعي للكائن بين الآلية الذاتية الشخصية والآلية الكلية، أو بالأحرى بين اللاوعي الشخصي واللاوعي الجماعي وحتى اللاوعي الكوني"²⁰.

والسرياليين في خطاباتهم إنما يفترون من الرمزيين، إذ كلاهما يعنى بالصورة الشعرية ذات الوجهة النفسية المدعومة بالخيال، فيرى السرياليون أن تحجيم الصورة في حدود نطاق المنطق الحسي يضفي عليها صفة الواقع الزمكاني الذي لا يركنون إليه ويحاولوا الاعتماد عنه. بل هم يدعون إلى صور الأحلام وهلوسات المرضي التي لها ظاهري يستمد أصوله من تأويل يكشف عنه، ولهذا فهي "تكشف أحياناً عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها. ومن وراء هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك... ولهذا فإن أقوى الصور هي الصور التحكمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية"²¹.

(1) ميشيل فوكورج، أندريه برتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 401.

لقد وجد السرياليون أن افكارهم ودعواتهم لا يمكن أن تجد لها حيزاً من التشديد طالما هم بعيدون عن الخيال والحرية، لهذا حشوا سمعهم نحو تحقيق أهدافهم بشعذ خيالهم وتعميقه، وإلى الانفلات من ربكة العقل وحث الخطى صوب الحرية، وفي ذلك يقول بريتون: " ما أحبه فيك خصوصاً أيها الخيال العزيز هو أنك لا تغفر. الخيال وحده يقول لي ما يمكن أن يكون وهذا يكفي لإزالة المنوع الرهيب"⁽¹⁾. فالخيال هذه السرياليون المناخ المناسب الذي يتيح لهم التحرر من القيود عندما يريدوا مغادرة منطقية الأحداث صوب سياقات مستحدثة، وفي ذلك يقول الناقد فردينان الككية: " التخلي العلامة الأكثر وضوحاً لحريةنا"⁽²⁾. فالحرية أساس السريالية وهي الدافع الرئيس لنشاطهم كما يرى بريتون، حيث يقول: " إن كلمة حرية وحدها هي كل ما لا يزال يثير حماسي"⁽³⁾. والحرية بنظر السريالي تعني التحرر والانعتاق من نوااميس ومحددات الخطاب الفني والأدبي المسائد آنذاك، وإلى تحطيم المقدسات التي تحكم بالإنسان وتقود الوجهة التي تريد. ويجد المؤلف أن السرياليين قد آلوا على أنفسهم ملاحقة الصور غير المألوفة سواء أكانت هذه الصور مشككة من مجموعة من العناصر المتنافرة في الطبيعة ويقوم السريالي برصدها وتجميعها وتركيبها على وفق تشكيلات لا وجود لها إلا في خياله، أو تلك الصور التي تتشكل في رؤاهم اللاواعية (الخيلة) ولا وجود لها في الطبيعة، وفي ذلك يقول بريتون: " لا زالت أقدم مهمة يطمح إليها الشاعر، هي المقارنة بين شيئين لا يوجد ما هو أكثر منهما تباعداً والمقارنة بينهما بشكل أو بآخر يفاقتنا ويصدنا"⁽⁴⁾.

(1) أدونيس، الصوفية والصورالية، ص86.

(2) فردينان الككية، فلسفة السريالية، ص228.

(3) والاس هاوولي، عصر السريالية، ص108.

(4) بولت صالح العرب، وطنية الخيال بين اللغة والفلسفة، ص79.

الفصل الخامس

**الخيال في الخطاب النقدي
العالمي والعربي والإسلامي**

5

الفصل الخامس

الخيال في الخطاب النقدي العالمي والعربي والإسلامي

لاحق النقاد الخيال ووظائفه في آرائهم النقدية، هذه النقودات التي مهما اختلفت مناهجها وآليات اشتغالها إلا أنها ظلت تؤكد على أهمية الخيال ودوره في العملية الإبداعية. فالمنجز المعرفي الإنساني بتشظياته يعتمد على الخيال الذي يشكل اللغة الطبيعية لأداء انفعالاتهما، كما يظل الخيال الأساس في أية دراسة نقدية لهذين الضريعين. فهو الكوة التي يستطيع من خلالها الناقد أن يتصور الأشياء والمواقف والمعاني. كما تظل الفكرة التخيلة منذ لحظة تشكلها في ذهن مبدعها حتى مرحلة تأثيلها بصورة منجز إبداعي، مشار تساؤل النقاد وشروحاتهم وتعليقاتهم التي تُبنى بموجبها مواقفهم صوب العملية بأكملها. فالتنقاد يسمون عادة إلى التقاط جميع الحَبَبَات التي أثمرت المنجز، ومن ثم إعادة رسمها والتعرف على خواصها على وفق مرجعياتهم، ومن ثم التوقف عند مراحل جمع المبدع بين هذه الأفكار في نسق جمالي مميز لهيئت عبرها تجربته الخاصة أو رؤيته الفكرية أو فلسفته الاجتماعية أو الكونية.

والحق أن الناقد في بعض مواقفه النقدية أشد حاجة إلى الخيال من المنجز المنقود أو في فهم شخصية المنقود وبيئته، ذلك لأن الناقد مبدع لا يكتفي بأصول النقد وحده، بل لابد له من الرجوع إلى نفسه واستشارتها قبل إصدار أحكامه الأخيرة، وهذا الموقف الذاتي هو مصدر الحكم النهائي الذي يبعث في نفس المتلقي التأثير الذي لن يحدث إلا بفعل خيال الناقد.

وفي الفصل هذا سأحاول التوقف عند بعض النقاد ومن ثم تعرف مفهوم الخيال عندهم في ظل انتماءاتهم الفنية والفكرية. وسأركز في مسعاي البحثي هذا إلى تتبع مفهوم الخيال في الخطاب النقدي الغربي ومن ثم في الخطاب النقدي العربي والإسلامي، مسترشداً بالتتابع الزمني لظهور النقاد.

أولاً: الخيال في الخطاب العالمي

وليم وردزورث : (إنكلترا 1770م - 1850م)

فكّر وردزورث بخطابه النقدي والشعري أوصال الحركة الرومانتيكية والنقدية الناشئة في إنكلترا حينذاك فالتابع لحبثيات هذه الحركة سيجد أهمية الموضع الذي حظي به وردزورث في مسردها على الرغم من حجم منجزه فيها، وفي ذلك يقول الناقد (رينيه وليك) : " رغم إن وردزورث لم يترك إلا شيئاً ضئيلاً من النقد فانه كُسر فيما تبقى منه وفي الإيماءات وفي التوقعات وفي الاستبصارات الشخصية ⁽¹⁾، فالحظوة التي حفل بها وردزورث إنما تأتت من خلال تأثيراته في الآخرين ومنجزاتهم، مثل تأثيراته المباشرة في الشاعر (صمويل كولدريج)، وغير المباشرة عندما هذا الآخرون حذوه في موقفهم اتجاه الطبيعة.

تبين وردزورث نظرية في الشعر يشغل فيها الخيال مكانة محورية كقوة للتوحيد واستبصار وحدة العالم، فإليه يعود الفضل في تعميد هذا المفهوم وفتح النافذة أمام مجايه الشاعر (كولدريج) ليطل من خلالها إلى عالم الخيال فقد عقد وردزورث للخيال مكانة مهمة في خطاباته وصيره عنصراً فاعلاً من عناصر الوجود الشعري عند المبدع والمتقني لأنه في نظره أنبل ملكة عند الإنسان فالخيال عنده خلاق واستبصار لطبيعة الواقع وانه الأساس في وجود الفن والأدب وأداة للمعرفة قادرة على تحويل الأشياء والرؤية من خلالها، وفي ذلك يقول : " في

(1) رينيه وليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 290.

الشعر، ما أنثر به هو الخيال فحسب، أي ما اكتسب بمثل معرفة وفيرة أو أسجبه إلى اللامتاهي⁴¹. فالمتلقي لخطاب وردزورث بصياغاته الفنية سيجد أن أدوات توجيهه كثيرة. منها "العقل والإرادة والذاكرة والخيال والوهم، والصورة والجزأ والرمز، وهي جميعاً في النهاية تحت حماية الخيال"⁴². فالخيال عنده أهم هبة يمنحها الشاعر، وهي قدرة إلهية تمكنه من إبداع عوالمه الخاصة، وقد فسّر وردزورث معنى الخيال بقوله إن هو إلا اسم آخر للقوة المطلقة والبصيرة الشفافة، ورعاية الذهن والعقل في أسس حالاته⁴³.

ككما ألزم وردزورث الخيال مهمة خدمة العالم الخارجي، إذ أن العالم الخارجي في رأيه ليس ميتاً، وإنما هو حي له روحه الخاصة التي تختلف عن روح الإنسان، وإن وظيفة الإنسان هي أن يدخل في صلة مع تلك الروح. بمعنى أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادي وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية. فهذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ولكن كما يلوح للنفس وينسجم مع الروح. فrolية الفنان للحقيقة هي ولادة هذه الثنائية (الروح - المادة) أو هي ولادة مزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى.

وضّح وردزورث الفرق بين التخيل والخيال بوصفهما مفهومين لهما أساس في شغله الشعري، فقد عدّ الأول "الملصقة التي تنتج تأثيرات فعالة من عناصر بسيطة في حين جعل الثاني الملصقة التي بها تستثار اللفة والدهشة من جراء تنوعات فجائية في الموقف ومن خيال متراسم⁴⁴". ككما فرق بين الوهم والخيال، وقرّر خطر الأول وسمو الثاني. فالوهم عنده سلبي يفتر بمظاهر الصور ويسخرها

(1) روبرت جلينكو و جيرالد دانسكو، الرومانتيكية مالبا وما عليها، ص 290.

(2) ج. روبرت بارت اليموعي، الخيال الرمزي، ص 86.

(3) موريس بورا، الخيال الرومانسي، ص 26.

(4) رينيه ويلاند، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 286.

الشاعر فردية عرسية. أما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما ، يلحظها أصيلة في شكلها ولونها⁽¹⁾.

علاوة على ذلك، فقد دخل الخيال مرحلة جديدة عنده عندما لم يُعَنَ به من حيث هو بقدر ما عني بأثره في الصورة الفنية الشعرية عند المتلقي (قوة التخيل). إذ يقول في هذا الخصوص : " إن الصوت الذي هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال ⁽²⁾ ". وأجد أن مقولة وردزورث السابقة تؤكد ما ذهب إليه الفلاسفة المسلمون من قبله على دور المتلقي في العملية التخيلية وفي العملية الإبداعية. فالمنجز الفني عنده لا يحقق مبتغاه إلا من خلال التفاعل بين صاحبه (المرسل) وبين المتلقي (المستقبل) ، فالأول يحقق الصورة المتخيلة في ذهنه عن طريق قصيدة شعرية أو لوحة فنية ، في حين أن الثاني لتحقيق لديه الاستجابة من جراء تقبله للمنجز ومن ثم إثارة عواطفه الكامنة.

صمويل تيلر كولردج : (إنكلترا 1772م – 1834م)

أحسب أن تعرف مفهوم الخيال عند كولردج انطلاق من تعريفه له ، ومن ثم الشروع بفهم الخطاب بأكمله لأن كولردج يقدم إلى تعريفه للخيال في الفصل الثالث عشر من كتابه (سيرة أدبية) بعبارة " نتيجة لهذا الخطاب البالغ الحكمة والذي اقتنعت به اقتناعاً كاملاً فسوف أكتفي الآن بعرض النتيجة الأساسية ⁽³⁾ ". فاهتض الاقتناع بمفهوم الخيال إلى أن يعرفه كولردج بقوله :

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 389.

(2) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص 80.

(3) كولردج، سيرة أدبية، ص 240.

إنني أنظر إلى الخيال أما باعتباره أولياً أو ثانوياً، وأنا اعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالد في الـ (أنا) اللامتناهي. وأعتبر الخيال الثانوي صدى للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية، ومع ذلك لا يزال متحققاً مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وطريقة عمله أنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة، يحارح مع ذلك في كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوحد. إنه حي تماماً كما إن كل الموضوعات باعتبارها موضوعات ثابتة أساساً وميتة. وعلى العكس من ذلك فإن قوة الاستدعاء ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود. وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبّر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها. ولكنها ككالذاكرة العادية سواء بسواء، لا بد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط⁽¹⁾.

وأجد أن التعريف في أعلاه ينطوي على تعقيد شديد في الفهم وعلى محورين متشابهين يمسهم توحيدهما في إيجاد الكل العام (الخيال)، وإن عملية فهم التعريف ييسر تطلق من تعقيد كل محور على جانب ومن ثم تعرفه بشيء من الوضوح والتركييز، وهذان المفهومان هما (الخيال الأولي والخيال الثانوي).

بخصوص المحور الأول، عمد ككولردج إلى جعل الخيال الأولي هبة يشترك فيه الناس جميعاً في عمليات المعرفة، فهو " القوة الحية والأداة الأولى لكل إدراك بشري، وبوصفه تكراراً في العقل المقيد لفعل الخلق السرمدي في الوجود المطلق

(1) المصدر نفسه، ص 240.

١٢٠. "فكر خيال خلّاق يتأهل ما يسميه الفيلسوف سكانط الخيال الإنتاجي، بمعنى إن الناس يتأهلون عن طريقه بين ذواتهم وبين العالم الخارجي الذي يجعلونه موضوعاً لذواتهم. فعموم الناس يقومون بعملية الخيال الأدبي بطريقة تلقائية عفوية وبدون وعي منهم. ففي عملية الخيال الأولي تسير النفس الإنسانية " أغوار الموضوع وتلتحم به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعاً والموضوع ذاتاً، ومن خلال هذا الالتحام الذي يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيحصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذي أمامه. وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذي تقوم عليه المعرفة كلها ^{٢٣}. أي أن الوعي عند الإنسان لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها، وإن هذه العلاقة تشترط وجود عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور وتسبر فيها النفس أغوار الموضوع الذي تكتشفه إلى أن تنتهي بإدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع.

أما بالنسبة للخيال الثانوي، فقد حثّه كولدريج لجانب الشعراء والفنانين واستلزم وجوده الإرادة الواعية، فهو خيال خلّاق يخلق إنتاجاً فنياً حياً، وهو " صدىّ للأول، متواجداً مع الإرادة الواعية على الرغم من أنه يظل مطابقاً للأولي في نوع فاعليته، ومختلفاً عنه في الدرجة وفي أسلوب عمله فحسب، أنه يذهب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتمكن له هذه العملية فإنه يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي ^{٢٤}. إن الإدراك في هذا الخيال ليس إدراكاً يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك، بل هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمة من الشيء المدرك، وفي ذلك يقول الناقد (ر. ل. بريست) إن " الفرق الأساسي

(١) ج. روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي، ص 23.

(2) محمد زكي المشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص 65.

(3) ج. روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي، ص 23.

بين الخيال الأولي والثانوي إن الأول غير إرادي لأننا لا نملك الخيار في أن نتركه، بينما يتصل الآخر بالإرادة الواعية. والفرق الآخر إن الخيال الثانوي لا يقدر دوماً بلوغ الوحدة التي يشهد، وهو لا يفلح دوماً بشكل كامل في جهده نحو التوحيد، ولكن الخيال الثانوي كالأولي عملية خلق، فهو في جوهره حيوي⁽¹⁾. فالصورة في الخيال الثانوي أو الشعري - كما يسميه كولردج أحياناً - مهمة من غير شك أكثر من مجرد الإدراك، لأنها قد تكون أقوى من جهة إن الشخص المتخيل سوف يقتصر على ما يهمه من موضوعها. ففي الخيال الثانوي تتجلى القوة العليا على تمثيل الأشياء، إذ أن هذا الخيال يأخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعبيرات بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة. فالطبيعة كما يراها الشاعر رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها.

حظي الخيال عند كولردج بمنزلة قيمة، إذ تمكن من تقديم تصور نظري مهم للخيال، وهذا التصور "يمثل تحولاً خطيراً في تاريخ الفكر الأوروبي من موقف فلسفي سيكولوجي مادي ألي يعتمد على العقل وحده إلى موقف حيوي روحي يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل"⁽²⁾. وأن هذا التصور بقي مرجعاً ينهل من ريعه الباحثون في موضوعة الخيال من دون أن يضيفوا إلى جوهره شيئاً مبرزاً، وفي ذلك يقول الناقد (إحسان عباس): "إن الذي وصل إليه كولردج في تحديده لطبيعة الخيال، تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شي جوهري"⁽³⁾.

إن إيمان كولردج بالخيال كان جزءاً من إيمان الرومانتيكيين بالذات الفردية. فهو كان على وعي بالقدرة الرائعة على خلق عوالم من صنع الخيال،

(1) ر.ل. برنت، التصور والخيال، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص88.

(3) إحسان عباس، فن الشعر، ص150.

وان هذا الخلق ليس نوعاً من الكسل أو الزيف بل انه خلق يقوم على اعتقاده بأن كبح جماح الخيال إنما يعني إنكار أمر حيوي وضروري لحياته من جانب والخطابه من جانب آخر. فالخيال وحده يجعل من الإنسان شاعراً، لأن الشاعر من وجهة نظره " لديه ملكة خاصة به أو على الأقل لا يشاركه فيها إلا المبدعون الآخرون، هذه الملكة هي التخيل والتي هي قوة توحيد الأشياء وهي وجود كل الموجودات"⁽¹⁾. فالشاعر مع الخيال يكون في موضع أبغ من وضعه الذي يضي به في سبيل الدقة والذوق العام أو الذي يقتضي فيه أثر المعاني.

روبن جورج كولنجود، (إنكلترا 1889م - 1943م)

يمرّف كولنجود الخيال على أنه " صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقي وغير الحقيقي في خليط أو مزاج غير محدد المعالم، يقوم الفهم بعد ذلك بتوسيع الحقيقة منه أو بلورتها"⁽²⁾. ومن خلال ما تقدم نلتصم المهمة الحقيقية للخيال في خطاب كولنجود، وهي مهمة تشبه إلى حد كبير مهمة العالم في تخيله مختلف الفروض الممكنة التي في ضوئها تتم العملية البحثية وتشيد النظريات، ووفقاً لهذه النظرية تكون مهمة الفن هي تأسيس عوالم ممكنة يؤسس بعضها حقيقياً وبعضها الآخر سيرى الفكر إمكانية تحقيقها مستقبلاً.

سمى كولنجود إلى التمييز ما بين تصور المظهر وبين المظهر ذاته، فالشيء الموجود ربما يُرى في أحيان عديدة في حالات مغالطة للمسياق الحقيقي لوجود ذلك الشيء في الطبيعة، ويفسر كولنجود ذلك بما أسماه بـ (أوهام الحسن) ويطلق على الهالة التي يوجد عليها الشيء بـ (الصورة) لا كما هي في الواقع أو ما يمكن تسميته بـ (الموجود بالفعل). ووظيفة الفكر أن يكتشف الصلات بين المحسوسات من حيث هي موجودات بالفعل أو صور للأشياء، ويرى

(1) رينه وليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ص 316.

(2) روبن جورج كولنجود، مبادئ الفن، ص 356.

ككونتجود أن الشخص عندما يرى شكلاً معيناً فإنه يحس بذلك الشيء ومن ثم يترشح على ذلك فهيج شحنة انفعالية خاصة بالجمال الشكلي - تضيق صورة ذهنية متخللة لها علاقة بالشيء المشاهد - ينجم عنها حالة من التوتر تبدو واضحة في فكر الشخص وحواسه. ويمكن أن نخلص من الآراء المتقدمة إلى أن الإبداع الفني الحق عنده تميز بصفتين : أولاًهما ، الصفة التعبيرية. والأخرى الصفة الخيالية⁽¹⁾.

يقوم ككونتجود فرقاً بين الخيال والتوهم ، وعنده الأخير يدل على وجود اختلاف بين الشيء الذي يسمى بهذا الاسم وما يسمى في الحقيقة ، وهو اختلاف قد جعل الشئيين متضادين. فالوقوف التوهم لا يمكن أن يكون موقفاً حقيقياً على الإطلاق تحت أي ظرف وفي أي زمان ومكان والعكس بالعكس. ويورد مثلاً على ذلك حين يقول : " أنا إذا جمعت وتخيلت أنني أكمل ، لا اعتبر هذه الوهمة الخيالية السافرة من المواقف الدالة على الوهم بحيث يمكن القول بأنني خلقناها خيالاً لنفسي. غير أن هذا الخلق الخيالي شئ والفن الحق شئ آخر ، وإن كان هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالي وبين أنواع معينة من الأشياء التي تدعى خطأ باسم الفن⁽²⁾ .

ويرى ككونتجود أن الدافع وراء كل الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد متفوهيها بأوهام (صور متخللة) تصور حالات فيها يتم إشباع رغباتهم. فالحلم كما يرى يتألف إلى حد كبير من أوهام تشبع فيها رغبات الحالمين على هذا الوجه ، وإن بعض علماء النفس من وجهة نظره يرون أن هذه الأوهام هي مادته الوحيدة. أما بخصوص الخيال فهو يرى أن الخيال لا يبالي بوجود أي حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي ، فالشخص الذي يتخيل الأشياء لا يتخيلها بوصفها

(1) محمد عزيز نظمي سالم ، الإبداع في علم الجمال ، ص 92.

(2) روبين جورج ككونتجود ، مبادئ الفن ، ص 173.

افزع وراء أي فعل متوهم، مثل الرغبة في وجـ
به أو امتلاكه، أو محاولة التمييز عن عدم
إباح من جراء ذلك وفي حالة الخيال الحق
أن لا يتخيل وفق شروط مسبقة، لأن الخـ
وجود حد فاصل بين الحقيقي وغيره، علاو
صل بين الرغبة والنفور⁽¹⁾.

وجود أن الوهم يعتمد على سبق وجود
نه يمثل الخيال عندما يعمل في صورة منه
بين الأشياء العديدة التي يتخيلها الإنسان يتـ
رعي أم بدونه - لكي نتخيل في صورة مكـ
ثم جمع البعض الآخر. ومرجع ذلك إلى أن الأـ
، أما الأشياء الأخرى فهناك نقور من حقيقة
ذي يستطاع اعتباره وفقاً لذلك بأنه الخيالـ
لك حيث لا تعني الرغبة في التخيل أو حشر
الغنة في أم مكـ، الهدف المختار - حقيقة⁽²⁾

نظر ككولنجوود إلى العمل الفني بوصفه وجوداً متخيلاً في ذهن الفنان، وإن خيال الفنان يثري الصورة الذهنية ويكملها وينشئها إنشأً. فالخيال لا يعتمد عن الوجدان والانفعال، بل أن التجربة الخيالية الشاملة في العمل هي التي تعبر بجلاء عن انفعالات الفنان. وإن دلالة التجربة الفنية عنده تشير إلى إنها فعل إبداعي تستغرق فيه ذات الفنان برمتها ومن ثم يأتي التعبير عن الانفعالات تعبيراً تقنياً.

وتتميز التجربة الفنية عنده بانفتاحها من الحس إلى الخيال أو من تأثير أو انطباع إلى فكرة بواسطة الفعل الذي يبعث التجربة الفنية. ففي مستوى التجربة الإبداعية يتحول الانفعال النفسي إلى مستوى الفكرة أو إلى مستوى الانفعال الجمالي الذي لا يعد سابقاً في الوجود عن الحس. والفعل الفني أو التجربة الجمالية هي تجربة تعبير الفنان عن انفعالاته بفضل الخيال، وتكون وظيفة الفن عندئذ بمثابة لغة تستخدم من أجل غايات معينة. فالعمل " الفني هو فعل من نوع خاص وإن مبدعه يحاول أن يفعل شيئاً محدداً يحول المسار الانفعالي فيه إلى منجز متحقق"⁽¹⁾.

آيفور آرسترونج وتشاردز: (إنكلترا 1893 - 1979 م)

انطلق رتشاردز في دراسة الخيال من دراسته للخيال عند ككولنجوود، ففحص في معاني كلمة الخيال المنتزعة من أفكار ذلك الناقد، وحدد هدفه بأنه غربة لتأملات ككولنجوود واستخلاص فرضيات يمكن الاستقادة منها، وأنه عوّل على تطوير هذه الفرضيات إلى وسائل متضافرة في البحث يحق لها أن تدعى علماً، وإن طريقته في ذلك " هي التحليل والتجريب لا التقييم"⁽²⁾.

حدد رتشاردز ستة معانٍ متميزة لكلمة الخيال في مساهمته المعريّة، وهذه

المعاني هي :

(1) محمد عزيز نظمي سالم، الإبداع في علم الجمال، ص 92 - 93.

(2) ستانلي هابن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ص 125.

1 - توليد فنون واضحة، وعادة من الصور المرئية سلفاً.

2 - يقصد بالخيال لغة المجاز، فعادة الأفراد الذين يستخدمون الاستعارة والتشبيه في خطابهم الأدبي والفني يعرف عنهم امتلاكهم للحكمة الخيال، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معانٍ أخرى للخيال.

3 - يقصد بالخيال تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولا سيما في الحالات العاطفية وإن هذا الضرب من الخيال ضروري للتوصل.

4 - الخيال هو الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة.

5 - الخيال يعني الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها، ومثال ذلك الخيال العلمي. وهذا الخيال عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنهاء معينة ولأجل غاية محددة، ولهست هذه العملية واعية أو مقصودة بالضرورة، ولكنها مقصورة على مجال محدد للطواهر، وانتصارات التقنية أو الصنعة في الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال. ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة فإن هذا المعنى للخيال قد يتضمن اعتبارات قيمية ولكن القيمة هنا قد تكون محدودة أو مشروطة.

6 - الخيال هو القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتفظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق⁽¹⁾.

(1). أ. ريشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 309 - 312.

سمى ريتشاردز إلى دراسة الخيال بعيداً عن الموضوعات اللاهوتية والميتافيزيقية، فقد أثبت أن الخيال ليس لغزاً أو سرّاً من الأسرار، بل أنه نتاج لنشاط بعض الدوافع المعينة عند الإنسان أو تفعيلها مما يؤدي إلى إثارة دوافع أخرى على الرغم من غياب المنبهات اللازمة لإثارتها، وهذه الدوافع الأخرى يطلق عليها ريتشاردز (الدوافع الخيالية) سواء ظهرت فيها صور متخيلة أم لم تظهر، فتوليد الصور ليس ضرورياً على الإطلاق فيما يعمده الناقد خيالاً. والذي يحدد مجموعة الدوافع الأخرى التي تثار هو إلى حد ما مجموعة الدوافع التي سكنت متأزرة أصلاً وقت وجود المنبهات الخاصة لجميع الدوافع، أي في التجارب غير الخيالية التي تنشأ عنها التجربة الخيالية. إن طبيعة تدخل هذا العامل (الدوافع المتأزرة) ودرجته هو الذي حدد نوع الخيال بأنه (تكراري) والذي يمتاز عن الآخر الذي اسماء ريتشاردز بالخيال التركيبي (الإنشائي). وإن الخيال الأخير تحدده على الأقل تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضي، أو بالأحرى التجارب الماضية التي ينشأ عنها.

كما حاول ريتشاردز أن يحدد بالخيال عند دراسته من الجانب الجمالي (الاستاطيقي) إلى علم النفس، وربطه بالدوافع الشخصية، فعنده يستطيع الشاعر أن يشيع تلك الدوافع بنظام مجالته (الخيال) لأنه يتمتع بقسط وافر من القدرة على تنظيم تجاربه، في حين أن الشخص العادي يبدد بعضها ويكبت أكثرها. فالشاعر بحسب رأي ريتشاردز ينتقي من هذه الدوافع ما يشاء، إلا أن مقدار ما يكتب قبل مقارنة إلى ما يكتبه غيره من ناحية أخرى يترك ريتشاردز أنواع الخيالات بالنسبة إلى دورها الذي تؤديه في بناء العمل الأدبي ويتحدث عن الدور الذي تلعبه في "إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة واحدة منظمة، مقررّاً في الوقت نفسه أن تركيبات الخيال من شأنها أن تولد آثاراً تشبه الآثار التي تصاحب الأزمات المفاجئة في كل تجربة، ولهذا يسهل تحليلها على ما نرى في التراجميات ويظهر بوضوح التوازن بين الصفات المتعارضة مثل الشفقة والخوف أو

الإقدام والإحجام⁽¹⁾. وعلى هذا النحو يدور ريتشاردز حول التوازن بين الدوافع المتضادة التي هي أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى.

دوفرين (فرنسا)

تشكل الوحدة الكاملة للذات والموضوع التي توحى بها القصيدة محور دراسة دوفرين الجمالية والتقدية، فهو يفترض وجود شطرين مختلفين من القصيد، أولهما (قصيد الحاضر) المعاش الذي تتحد فيه الذات والموضوع، والآخر (قصيد التأمل) الذي تؤكد فيه الذات بُعدها التأملي عن الموضوع الخاص بها. وإن عملية الانتقال من القصيد الأول إلى الثاني تولف بحسب رأيه الجدول الجوهرى لوعي الإنسان، حيث يزاح (الآن = الحاضر) المدرك حسياً بإزاحة مستمرة ومن ثم يقع تحت رحمة الأضغاث وسبوطها، وإن الدور الانتقالي المهم لهذا الانزياح يخضع لدينامكية الخيال، وفي ذلك يقول دوفرين: "الخيال هو الذي يقدم التمثيل الذي يحول المظهر إلى عالم إدراكي كامل تبنى منه المفاهيم الإدراكية"⁽²⁾.

يؤكد دوفرين في بحثه الفينومينولوجي على أن الإدراك الحسي لا يكون قابلاً في مساحة قبل التأملي، ومن ثم فإن أي وصف لهذا الإدراك أو تحليله يقصر الإنسان في الانتقال من المعيش إلى الفكر (المجرد) ومن الحضور (الوجود) إلى التمثل، إلا أن هذا الانتقال عنده في المعالجة لا يسوغ الفصل بين الإنسان وذهنه، أي بين المعرفة القبلية على التأمل التي تتم على مستوى الحضور وبين المعرفة التأملية التي تخص الذهن. كما يميز بين هذين المستويين ويبقيهما متأسرين داخل وحدة الخبرة من دون أن ينصهرا في خبرة واحدة البعد، حيث يقول: "إن الصورة التخيلية التي تتيج للموضوع أن يظهر، أي يكون حاضراً بوصفه متمثلاً.

(1) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص 56.

(2) وإيم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص 34.

فالخيال يخلق بشكل ما الاتصال بين الذهن والبدن. وحتى لو كان الخيال يوحي إلينا بالرؤية ويجعلنا نرى، فإنه يكون متصلاً في البدن. فنحن باستحضار مستوى أعلى من الإدراك الحسي لا نعارض مستوى الحضور. وسوف نرى أنه حتى المعرفة اللاواعية الكاشفة داخل الحضور تغذي التمثل. ونتيجة لذلك فإن البدن لا يكون أبداً غائياً عن المستوى الأعلى. إن التمثل يكون وريثاً لما مر بخبرة البدن. وإن البدن نفسه يعهد للتمثل⁽¹⁾.

إن الخيال عند دوفرين ليس متضاداً مع الإدراك الحسي بقدر ما هو عملية ينتقل من خلالها الإدراك الحسي من مستوى الحضور إلى التمثل، حيث يكون الإدراك في هذه المرحلة ميالاً لتجسيد معطياته المحسوسة الأولية وتشكيلها في كيانات مميزة، وهذه المهمة تقع على عاتق ككل من (الخيال الترانسندنتالي) و(الخيال التجريبي). فقد أوكل دوفرين للخيال الأول (الترانسندنتالي) مسؤولية الانبثاق المكاني والزمني كخلفية مسبقة لحدوث الموضوعات والأحداث الممثلة، فكل صورة متخيلة (ممثلة) تمتلك خلفية مكانية، علاوة على ذلك فإن حدوث التمثل يقتضي أن ينتقل الإنسان من الحاضر حيث الفعل إلى الماضي (الخزين الذاكري) ومن ثم إدراك الموضوع المتخيل في مستقبله. ولذلك فإن هذا النوع من الخيال بحسب تصور دوفرين ينأى عن الحاضر حيث يكون الإنسان متوحداً مع غمار الأشياء ولا يمكن له التوحد مع الموضوع من خلال الحضور. أما الخيال التجريبي فإنه يظهر الموضوعات والأحداث الممثلة داخل هذا المجال، بمعنى أنه يظهر أمثلاً تمثل ما بالمعنى، فيجعل المعطى بما يمتلكه من إمكانيات ممتلئاً للمعنى، وكما يقول دوفرين: "إن الخيال الترانسندنتالي يكشف المساحة التي يمكن أن يظهر فيها شئ ما معطى، والخيال التجريبي يملأ هذا المجال، وهذا يحدث دون تعدد في المعطى"⁽²⁾. وبناءً على ذلك فإن الخيال

(1) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، 282.

(2) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 283.

التجريبي عندما يتكلم على الخيال الترانسندنتالي فإنه يستحضر الأشياء، غير أنه يجعل هذا الحضور على مستوى التمثل حضوراً أتم، لأنه ينمى المعرفة المتضمنة المتوارثة من خبرة الحضور الفعلي حينما يضاف على المعطى صفة الحضور المتحقق، ولذلك فإن الخيال عند دوهيرين يكون مرتبطاً بالبدن من حيث أنه ينتفع بالمعرفة الأولية التي يرثها عن خبرة البدن، الأمر الذي يفيقه متأسلاً في الإدراك الحسي.

أمر دوهيرين في خطابه على أن الخيال ما هو إلا مرحلة انتقالية تقود الإنسان إلى التأمل معارضاً بذلك آراء سارتر في الخيال، فالحاضر عنده بشكل تفصيلاته ليس سوى تجربة انتقالية تؤدي إلى التمثل، إذ أن التمثل الذي يتخيله الإنسان لا يمكن أن يحافظ على ذاته في أية هيئة ثابتة، بل يبقى تحت رحمة أهواء الخيال، وإن الإنسان إذا ما أراد أن يفرض سلطته عليه ويبدل اللحظات (المكان - الزمان) التي تحاصره فإنه يحتاج إلى فهم تأملي، وفي هذا يقول دوهيرين: "التأمل معناه إذن قمع الخيال في الأقل مؤقتاً، الذي يساعد مبدأ الحاضر الذي أحيته، وإرخاء الأصرة التي يحيكها بين العالم وبينني، وبذلك يكتشف المرء مبدأً منطقياً وليس مبدأً أساسياً يعيش به، فإحساس المرء داخل خياله بالتضامن بين موضوعين وتفكيره بعقله في صلة ضرورية أمران مختلفان"³⁴. وعلى وفق ما تقدم فإن وجهة نظر دوهيرين في الخيال توحي في أحد معانيها بالجدل الأساس للتفقد الأدبي، أي التفاعل بين الفهم التأملي والمعنى المعيش. فكما توحي في الوقت نفسه بحتمية التأمل النقدي ولا توحي في تأمل الصور الذهنية التي أشار إليها سارتر عندما جعل الصور تتكون عن طريق تحول المعرفة إلى معرفة خلق الصور الذهنية ومن ثم إلى الصور الذهنية.

(1) ولهم رأي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيرية، ص 34.

بول ريكور: (فرنسا 1913 - 2005م)

تعد دراسات ريكور للخيال من بين أهم الدراسات الحديثة التي حاولت إعادة قراءة العملية الاستعارية في إطار نظرية متكاملة للخيال. فقد حث ريكور نفسه في تطوير نظرية عصرية للخيال تنأى عن النظرتين التقليدية والتجريبية في أن واحد، منطلقاً من معطيات لها رصيد فلسفي¹، أثمرت في حصيلتها النهائية إلى استعمار إمكانيات التأويل والخيال في صياغة المعالجات اللغوية ومن ثم بلورة المعطى المعرفي عنده.

إن مشروع ريكور في إقامة فلسفة كبرى للغة تهتم بالوظائف العديدة للدلالة، إنما ينطلق من تبنيه صياغات قائمة على مفهومي الخيال والتأويل، وقد بدأ ريكور ممارسته البحثية مع (الأنا) التأويلية المتجه نحو إذابة الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) لتقديم المعنى وإنعاش مسيرة الرموز، ومن ثم هتك الحجب التي تغلف المعنى وتحيط به². لقد ظل التأويل والخيال الموضوعين المركزيين في أوجه بحث ريكور الظاهراتي، فقد دعا إلى أن تتعطف الظاهراتية نحو التأويل والخيال، وتوجيه مسارها إلى الموجودات الثقافية التي توفر دليلاً تاريخياً على الوجود بعيداً عن الوعي الفردي، فهو يقول: "ليس بالإمكان استعادة الكوجيتو إلا بواسطة انعطافه تحل شهرة وثائق حياته (الكوجيتو)، فيجب أن يصبح التأمل تأويلاً، أي امتلاكاً لمعناها إلى الوجود ورغبنا أن نكون من خلال الأعمال التي تشهد على هذا المعنى وهذه الرغبة"³.

✦ خضع بول ريكور إلى جملة من المؤثرات الفكرية والفلسفية، فقد أثر فيه فلسفة اللاهوت عند الفيلسوفين الوجوديين (كارل ياسبرز) و (جبرائيل مارسيل) والفلسفة الظاهراتية مع (هوسرل) و (هيدجر)، وفلسفة التماثل والتقدم مع (كانط) هذا من جانب، ومن جانب آخر ارتفع الرصيد الفلسفي عنده مع معطى الشك الثلاثة، وهم (ماركس) و (نيتشه) و (فرويد).

(1) بول ريكور، فلسفة اللغة، ص 58.

(2) بول لومسترونغ، ما هي الظاهراتية، ص 18.

يشكل (تصور الاستعارة) عصب تحليل ريكور للخيال، فهو يلج باستمرار في خطابه البحثي على مفهوم الفجوة (مسافة التوتر بين كونيّن تصويريين ولغويين) ويتجلى ذلك بصورة مبدئية في مناقشته لنقل المعنى أو ما اسماء أرسطو (الاستعارة) الذي يعلق عليه حيث يقول: "أنه ليس إلا هذه الحركة أو النقلة في المسافة المنطقية، من البعيد إلى القريب، إن الفجوة المنضمة في بعض النظريات الحديثة للاستعارة ... تتعلق بالضبط بالابتكار الملائم لهذه النقلة"¹³³. ثم يتطور مفهوم الفجوة بصورة أكثر جلاء في مناقشة ريكور لما يسميه (التأخر الدلالي) حيث يقول: "من أجل أن تقوم الاستعارة بنفي على المراء أن يستمر في تمييز اللاتلازم السابق من خلال التلازم الجديد. وبهذه الطريقة، فإن التمثل الدلالي يشبك نمطاً معيناً من التوتر الذي لا ينشأ بين مبتداً وخبر بقدر ما ينشأ بين التأخر والتجانس الدلاليين، إن النفاذ إلى المشابهة هو تصور التضادم (التزاح) بين اللاتلازم السابق والتلازم الجديد"¹³⁴. فالحدث عند ريكور يتجلى في الجملة التي ليست مجموع كلمات، ولكنها كينونة مستقلة تشير إلى الحدث اللغوي الذي لا يفنى. وتبقى العلاقة بين المعنى وهذا الحدث اللغوي جدلية، حيث تكتسب الكلمة معنى جديداً في كل حدث لغوي جديد، وينتهي إلى أن النص المكتوب مستقل من حيث المعنى. ولهذا الاستقلال أهمية كبرى في التأويل أو الخيال عند ريكور "حيث أن التفسير يبدأ من فهم مطلق هذا المعنى المستقل، وتصبح مهمة المفسر هي النفاذ إلى عالم النص، وحل مستويات المعنى القابع خلفه: الظاهر والباطن، الحرة والمجازي، المباشر وغير المباشر"¹³⁵. وعلى وفق تصور البنية المنطقية للتشابه القائمة على (الفجوة)، فإن ريكور يتصور الخيال وفاعليته بأكملها قائمين على المفهوم ذاته، فهو يرى أن الخيال قادر على إنتاج أنواع

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 133.

(2) المصدر نفسه، ص 134.

(3) عبد القادر الرباعي، التأويل دراسة في آفاق المصطلح، ص 167.

جديدة عن طريق التمثل وإنتاجها لا بحيث تكون فوق الاختلافات، كما هي الحال في التصور، بل رغم الخلافات وعبرها، بل أن ريكور يصوغ نظريته في الخيال في إطار سباق كان قد طرحه اللغوي (رومان ياكوبسون 1896م - 1982م) وهو مفهوم (الانقسام الإشاري) الذي عبر به ياكوبسون عن الوظيفة الشعرية للغة بشكل عام وما توفره من مناخ يستدعي الخيال والتأمل في أغلب الأحيان*. ويصف ريكور هذا الانقسام بأنه يختص بالإنشاء الشعري الذي يعد أحد وجوه خلق الفجوة (مسافة التوتر)، وبذلك يكون ريكور قد تصور بان الشعرية بما تمتلكه من قدرات خيالية قادرة على خلق الفجوة أي مسافة التوتر

ثانياً: الخيال في الخطاب النقدي العربي والإسلامي

حظي الخيال بأهمية كبيرة في الخطاب النقدي العربي، ولا سيما أن العرب أمة شعر وأدب ولها في هذا المجال إسهامات ثرة لا يمكن إلا الوقوف أمامها باحترام وسأحاول التوقف عند بعض النقاد الذين رفدوا الساحة النقدية بمساهماتهم**.

✦ يشهد ياكوبسون على العلاقات الثابتة بين العناصر وعلى أن ككل عنصر في النص يرتبط بغيره عبر علاقة معينة. كما يركز على مفهوم التماسك والوحدة في النص ويحاول من خلال التحليل معرفة نظام القصيدة ومدى التناغم والتلازم ودرجة بين الانفتاح والانغلاق وحرورية التدرج وهذه الحرورية تميز عن مسار العملية الشعرية. ويعنى ياكوبسون بالصورة الشعرية وبمخالفاتها بالمخاطب بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية.

✦✦ لعل أول ظهور لمفهوم الخيال والتخيل عند العرب والمسلمين كان في دائرة البحث الفلسفي كما مر بنا ذكره عند فلاسفة المسلمين. ثم انتقل هذا المفهوم إلى دائرة البحث البلاغي والنقدي، فظهر عند عبد الطاهر الجرجاني التوفى سنة 471هـ الذي فتح الباب للبلاغيين من بعده للدراسة موضوع التخيل مبتدئاً بالمصطلح عن المدرسة اليونانية التي تلتها، ومُطرحاً التحليل مطروحاً عربياً خالصاً. وبعد الشريف الرضي علي بن الحسين الموسوي العلوي 355هـ - 436هـ، من السبطين إلى وضع اليد على مفهوم الخيال في الشعر العربي عندما حاول أن يقرر للخيال باباً في كتابه (غرر الفوائد ودرر القلائد) تحت عنوان (طيف الخيال)، إذ حاول في كتابه جمع الشعر العربي الذي يشمل على اللفظ الخيال أو ما يدل عليه من صور خيالية ووجد في شعر العرب

حازم القرطاجني (الاندلس 554 هـ - 608 هـ - 1159 م - 1211 م)

عقد القرطاجني في كتابه المنهاج أبواباً بيّن فيها مقولاته في الخيال وإن المتابع لهذه المقولات سيجد مدى الإفادة التي تحققت للقرطاجني من اعتماد مفهومات الفلاسفة المسلمين خصوصاً آراء (ابن سينا) في هذا المجال، إذ جاء قوله في الخيال أقرب ما يكون إلى مفهومه، فيقول القرطاجني: "والتخييل أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور بفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"⁽¹⁾. وعلى الرغم من أن القول السابق يمرض للمفهوم من خلال المتلقي إلا أن التخييل عند القرطاجني "فعل شامل تساهم في حركته - على مستوى التلقي - كل عناصر الشعر، مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع قبل أن يتحقق على مستوى التلقي"⁽²⁾. علاوة على وجود التخييل يوجد التخيّل، فللمحاكاة الشعرية عند القرطاجني جانبان: أولهما التخيّل الذي يرتبط بتشكيل المحاكاة في مخيلة المبدع، أي أنه فعل المحاكاة في تشكّله. والآخر التخييل الذي يرتبط بآثار المحاكاة في المتلقي، أي أنه الأثر المصاحب لهذا الفعل (= فعل التخيّل) بعد تشكّله⁽³⁾.

والصورة الفنية عند القرطاجني لا يمكن أن تتحقق من دون تواصل بين مبدعها ومتلقيها، وإن هذا التواصل هو الذي يمنح المتلقي القدرة على إدراك الصور والانفعال بها لأن الصورة لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة أو تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، بل أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلقاء وسراج الأبداء، ص 89.

(2) جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي والبلاغي، ص 159.

(3) حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص 32.

خاصة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي، غائب عن مجال الإدراك المباشر.

أول القرطاجني الخيال أهمية ودوراً كبيراً في تشكيل الصورة الفنية، وعنده الأساس الأولي الذي تتأثت بموجبه هذه العوالم. فيقول : " فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد ، وبالجمله ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجمله الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لتكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكناً عنده وجوده ، وإن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض ⁽¹⁾ . فأسهم بكلامه هذا في تشكيل نظرية الخيال الشعري عند المسلمين على أسس جمالية بعدما أبقن أن بعض عناصر الأسس الجمالية هي التي تقود إلى فعل التخيل عند المتلقي، ولعل أول هذه العناصر هو (التناسب). فالقدرة على إظهار التناسب بين عناصر الصورة الفنية وإخفاء العشوائية والمنافرة بين هذه العناصر بعد عنصرها جمالها ذا اثر بالغ في الغايات الأساسية للفنون، بمعنى إحداث التأثير في نفس المتلقي (التخيل). وإن اظهر صور التناسب عنده هي التناسب بين الغرض وبين المعاني المتخيلة فيه، وفي ذلك يقول : " وأحسن مواقع التخيل : أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المنفجة في المراثي. فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخيل على ما يراد من تأثير النفس لقتضاء ⁽²⁾ . وهذا يعني إن للتناسب دوراً كبيراً في إحداث الإثارة النفسية،

(1) حازم القرطاجني، المتهاج، ص 38 - 39.

(2) المصدر نفسه، ص 90.

وبهذا أصبحت قاطعة التخيل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء ومن ثم اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة متجانسة جديدة، وكان الشاعر فيما يراه هو ذلك الإنسان الذي يتمتع بقدرة كبير من الحساسية ودقة الملاحظة مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواء، فضلاً عن قدرته في اكتشاف التناسب والتجانس الذي لم يلحظه الإنسان العادي بين الأشياء والعناصر.

وأحسب أن القرطاجني قد وعى قيمة الخيال وأهميته بوصفه أساساً مهماً من الأسس التي يقوم عليها بناء الصورة الشعرية، وهو وعي يقره عليه النقد الحديث الأمر الذي جعل منه متقدماً على الرومانتيكيين وسابقاً لهم في الإشارة إلى الخيال بمعنى الفن الإبداعي، وأنه فصل القول فيه قبل أن يتكلم الرومانتيكيون على بيان معاني الخيال الفنية، والتحدث عن وظائفه النفسية بحقبة طويلة.

وكما أكد التخيل بما يحمله من لذة وانفعال وبوصفه جوهرًا للشعر، وأنه أي الشعر كلام مخيل موزون، مضمّن في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والثامه من مقدمات مخيكة، صادقة كانت أو كاذبة، لا بشرط فيها - بما هي شعر - غير التخيل⁽¹⁾، وإن نظرية الشعر لا يمكن أن يكتمل تحقيقها من دون قيام توازن بين العناصر الأربعة التي تسهم في تشكيلها، وهذه العناصر: العالم الخارجي (المحاكاة)، والمبدع (التخيل)، والنص، والمتلقي (التخييل). وجعل العنصرين الأول والأخير المحور الرئيس الذي بنى على أساسه نظريته في الخيال الشعري وذلك من خلال معرفته بالدور الذي يمكن أن تلعبه الخيلة في تشكيل الصور والتأليف بينها، ثم علاقة هذه الخيلة بالعالم الخارجي ومقدار خضوعها له أو تحررها منه. بمعنى أن عنصري المحاكاة والتخييل هما عمادي إنتاج المعاني

(1) المصدر نفسه، ص 89.

وتشكيل الصور على السواء ، والفرطاجني هنا يتكهن كثيراً على (ابن سينا) على وفق ما يراه الناقد (أحمد مطلوب) حيث أن محصول الأقاويل الشعرية عنده ينحصر في "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه في خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما"⁽¹⁾.

نقاد عرب معاصرون :

حفل الخطاب العربي الحديث والمعاصر ولا سيما النقد منه بواقر كبير من الدراسات التي تطرقت إلى مفهوم الخيال بالدراسة والتحليل والملاحظة على هذه الدراسات أن أغلبها بل معظمها جاء مطابقاً لما خبرناه عن الخيال عند النقاد الأوربيين، ذلك لأنهم لم يكونوا يعمدين عن التيارات أو المناهج النقدية والأدبية في دراسات النقد والبلاغة.

أولى أحمد فارس الشدياق (لبنان 1804م - 1887م) أهمية الخيال ودوره في العملية الإنتاجية المعرفية نتيجة لاهتمامه بالإبداع الفني حيث عده وسيلة من وسائله ومظهر من مظاهره التي يعتمد عليها في التصوير والتأثير والإبلاغ وله في تفسير الظاهرة الإبداعية فعمل تحت عنوان (المخيلة أو التخيل) عتده في كتابه (مكتنز الرغائب في منتخبات الجوائب).

يعرف الشدياق الخيال على أنه "قوة حاصلة في ككل ذي إحساس وإدراك يستحضر بها الأشياء المحسوسة. وهي متوقفة على القوة الذاكرة فإذا رأينا مثلاً أناساً أو حيوانات أو شجراً مما ندرسه بواسطة الحواس الظاهرة ضببطتها القوة الذاكرة وألفتها القوة المخيلة"⁽²⁾. فالخيال عنده ملكة يتمكن بواسطتها الفنان الموهب الحس من استحضار صور منشطية مخزونة في العقل من قبل وألفها لدى

(1) حازم الفرطاجني، المتهاج، ص 120.

(2) أحمد فارس الشدياق، مكتنز الرغائب في منتخبات الجوائب، ص 10.

أثارته بقوة عاطفتي واحتياج أحاسيسه، وبذلك يربط الخيلة بالذاكرة ويتخذها مقياساً، وفي ذلك يقول: "من كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلاً لها"¹⁰. وبذلك يذهب الشدياق إلى نفس ما ذهب إليه كولردج من قبله عندما عد ملكة الخيال قوة تعمل بمساعدة الذاكرة.

قسم الشدياق الخيلة ضمن دراسته لمفهوم الخيال على قسمين، أولهما الخيلة العقيمة والأخرى الخيلة المنتجة، وعزف الأولى على إنها "عبارة عما يضبط انطباع الأشياء على وجه بسيط"¹¹. في هذا يقترب من الخيال الأولي عند الناقد (كولردج) عندما عد خيال عقيم وسماء الناقد (أ. إ. ريتشاردز) الخيال التكراري. لأن ما ينتج عنه لا يحقق قيمة كبيرة من الأهمية لأن عمله الي لا يتعدى في مشواره الإبداعي الحشد والجمع، أي "القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينهما، وهذه الصور ثابتة محدودة وتبقى حين تجمع كما كانت وهي مفردة، وليس بينها علاقة طبيعية أو خلقية، وإنما هي تقسم على الخضوع لنهر واحد باتفاق ومصادفة"¹².

أما الخيلة المنتجة فقد عرفها الشدياق على أنها "عبارة عما يرتب الصور المدركة ويؤلف بينها على وجوه متنوعة"¹³. وأن هذه الخيلة قوة خلاقة تتكأ على الخيلة العقيمة، إذ بدونها تكون جنوباً كما كانت هذه بدون المنتجة أي الثانوية هذياناً بحسب رأي (كولردج).

كما تتمثل وظيفة هذه الخيلة عند في أنها خلاقة مبدعة، ويرى أنها "هي التي تضيف إلى الذاكرة تاليفاً وروية فتكون طوراً مقربة إلها الأشياء البعيدة، وطوراً مميزة لما اختلط منها ومزلفة لها ومغيرة حتى يظن أنها محدثة لها بالأصالة

(1) المصدر نفسه، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) إحسان عباس، فن الشعر، ص 150 - 151.

(4) أحمد فارس الشدياق، كفن الغائب، ص 12.

مع إنها إنما ترتبها ترتيباً فقط، إذ ليس للإنسان أن يوجد تصورات من عنده وإنما له أن يولفها على كيفيات مخصوصة⁽¹⁾.

وذهب عباس محمود العقاد (مصر 1889م - 1964م) إلى أن الصورة التي يخلقها الخيال أكثر جمالاً من الصورة الواقعية، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر فيجعله أسعى من الواقع، وبذلك يقول: "فككل ما نطلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونخلق بهوعينا، ونبت فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر لأنه حياة وموضوع للحياة، وإن التصور لهو خير معين للإحساس وشاهد للفرقة أو التفور، فإنما من نسيج التصور تخلق الحلال النفسية التي نضفيها على آماني الغيب ومشاهد العيان. إن سعة الدنيا من سعة الخيال، وإن حلى الحياة إنما تصاغ من معادنه وكنوزه"⁽²⁾.

كما عقد الناقد والأديب إبراهيم عبد القادر المازني (مصر 1889م - 1949م) رأياً في الخيال ضمنه مكتبه (حصار البشيم)، وخلاصة رأيه أن الخيال السليم هو الخيال الذي يولف بين العناصر لخلق شيئاً جديداً، وإن تكون صحة هذا الرأي منوطه بقصر الخيال على التأليف فقط⁽³⁾.

كما أدلى بدلوه أحمد أمين (مصر 1887م - 1954م) عندما تحدث عن موضوع الخيال في كتابه (التقد الأدبي) وعده عنصراً من عناصر الأدب المهمة، ولا مناص منه للكاتب أو الفنان المبدع. فهو ملحة كبيرة في الأدب إن لم تكن أقوم الملحكات، وكل ضروب الأدب محتاجة إليه. كما قسم أمين الخيال على أقسام، منها الخيال الخلاق الذي يخلق العناصر الأولى التي تستلهم من التجارب صورة جديدة لا تنال الحياة المعقولة. ومنها الخيال المؤلف الذي يولف بين

(1) المصدر نفسه، ص 12.

(2) عباس محمود العقاد، ديوان هاجر سبيل، ص 4.

(3) أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، ص 315.

المناسبات. وآخر هو الخيال الموهي أو الموعز، وهو يختلف عن النوعين السابقين لأنه بدل أن يقرن صورة بصورة يفرض على الصورة التي يراها صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس⁽¹⁾.

كما تنبه الأديب والناقد ميخائيل نعيمة (لبنان 1889 - 1988م) إلى أهمية الخيال وأشار إلى هذه الأهمية في كتابه (زاد المعاد). فالخيال عنده " المشعل والهادي إلى الطريق في مهمة الوجود اللامتناهي، وهو الدليل الأوضح إلى الحقيقة"⁽²⁾. ولما مكان الخيال بهذه المنزلة عند نعيمة، لذا قدمه على العقل في النشاط المعرفي الإنساني، وفي ذلك يقول: " لن تستطيعوا أن تردوا أفاق سكانكم الذي لا حد له وتبصروه وحدةً كاملة إلا متى اشتد خيالكم وكانت له قوائم جبارة تهزأ بأعاصير الحس. أما العقل الذي يفالي الناس في تكريمه فليس سوى ولد جموح يقوده الخيال من أنفه ولكن كلما يمشي بعيداً، فاحذروا أن تلقوا كل اتكالكم عليه"⁽³⁾.

ويفرد الناقد أحمد الشايب (مصر 1900م - ...) فصلاً للخيال في كتابه (أصول النقد الأدبي). إذ يرى أن الخيال انتفع المواهب النفسية عند الإنسان، وإن الأدب والفنون لا تستغني عن باب من أبوابه لأنه خير وسيلة لتصوير العاطفة التي عدوها العنصر الأول في هذين الضربين المعرفيين. وينتهي الشايب إلى تعريف القارئ بمنزلة الخيال ودوره الإبداعي في الأدب والفن بالآتي :

- 1- قوة الشخصيات المبتكرة وملائمتها للغرض الذي ابتكرت لتمثله.
- 2- قوة التشابه بين المشاهد الخارجية، وما توحى به من انفعالات ثم ما تبعته من عواطف.

(1) أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 38 - 40

(2) ميخائيل نعيمة، زاد المعاد، ص 8.

(3) ميخائيل نعيمة، زاد المعاد، ص 9.

3- جمال تصوير الطبيعة ، ذلك الجمال الذي يجتفل الإنسان يعيشها ويتأمل محاسنها وثقهم أسرارها.

4- الجودة في الصور اليبانية حتى لا تكون مبتذلة.

5- القدرة على إبراز المعاني بحيث تتراعى مكانها محسة أو مجسمة.

6- قدرة الخيال على التعبير عن العاطفة في صدق وقوة وجمال²³.

ومن النقاد العرب المحدثين الذي عرج على الخيال في دراساته الناقد (أحمد كمال زكي : مصر)، حيث أشار إلى المفهوم بشيء من الإفاضة في كتابه (النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته). والملاحظ على دراسة زكي أنه حاول أن يربط بين الخيال والاستعارة ويرى أن الدليل على أصالة الخيال وصوره في الشعر أمر يتصل بترجمة الاستعارة، أو بترجمة الشعر، وهو في ذلك متأثر بأراء الناقد الإنكليزي ريتشاردز الذي كان قد أوضح أن أية معالجة للطريقة التي يعمل بها الخيال تكشف عن موضعه الصحيح في العمل الأدبي بعيداً عن الألفاظ وإيقاعاتها والمعنى وتقريراته، ويستدل على ذلك بترجمة الشعر إلى لغة غير لغته، وفي ذلك يقول : " على الرغم من أنه يفقد الكثير بهذه الترجمة فإنه يظل يحتضن أكبر قدر من العاطفة بينما تضيق إيقاعات كلماته وقوافيها وبعض دلالات معانيها²⁴ ". كما يؤكد زكي في صفحات آخر من كتابه على صلة الاستعارة بالخيال محدداً درجة الخيال فيها، فيقول : " إن الشاعر الكبير هو الذي لا يحكك بفعل حتى يمدد خياله بفيض الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها. على أن هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال، وقد تكون من أعقدها. وأما أبسطها فهي الاستعارة التي أساسها التشبيه، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها بعض في تركيب مفابر لأصولها، وكذلك الرمز الذي يوحد

(1) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 223.


(2) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص 54.

بين العالمين الخارجي والداخلي في علاقة حدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة. وأما اعتدائها فما يختلط بالوهم Fancy والأساطير Myths حيث يخترق الذهن حدود المعتقد إلى عمليات خلق استعاطيقي ليس الفرض منها جعل الإدراك الإنساني ممكناً فحسب، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعاداً تتسع لكل الناس، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك في الشيء الكثير، وتعتمد في موافقها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من السهل جداً أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان على تخوم أصبح لا وجود لها في هذا العالم على الإطلاق⁽¹⁾. وهكذا يتضح عناية زكي بالخيال وصلته بالصورة الشعرية.

فضلاً عما تقدم، فقد حفلت كتب النقد العربي الحديثة والمعاصرة بعدد كبير من الدراسات التي توقفت بشيء من التفصيل عند موضوع الخيال*.

(1) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله وتطبيقاته، ص 55.

* لعل من بين أهم الكتب النقدية التي تطرقت إلى الخيال: (الكامل في النقد الأدبي: كمال أبو الصلح) و (فضايا النقد العربي قديمها وحديثها: داود غطاشة و حسن راضي) و (فن الشعر: إسماعيل عيسى) و (النقد الأدبي، شوقي ضيف) و (في النقد الأدبي دراسة وتطبيق: كمال نشأت) و (النقد الأدبي عند العرب: حفي محمد شرف) و (النقد الأدبي: داود سلوم).

A close-up photograph of a hand holding a white, semi-transparent cloth over a dark, textured surface. The lighting is soft, creating gentle shadows and highlights on the fabric and the hand. The overall mood is contemplative and artistic.

الفصل السادس

الخيال في المسرح

6

الفصل السادس

الخيال في المسرح

يؤكد دارسو الفن المسرحي ونقاده الخصائص النوعية للمسرح بوصفه نشاطاً تخيلاً متميزاً في طبيعته عن غيره من النشاطات الإنشائية لأنه فن مجازي يحاكي الواقع أو يستحدث صوراً ومواقف متخيلة لها تماس مباشر مع الواقع*.

وانطلاقاً من هذا التوكيد يحاول الدارسون الفضل في نسيج الخطاب المسرحي (النص + العرض) ومن ثم تأمله بوصفه بنية من العلاقات المتشابكة الدالة التي يكشف تفاعلها عن المعنى المستتر في بنية الخطاب، فكما يشير إلى طريقته المتميزة في إثراء التلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع. ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية في خطاب المسرحيين (ككاتب، مخرج، ممثل، مصمم إضاءة، مصمم أزياء، مصمم مناظر، مصمم موسيقى ...) فهي وسيلة لكل واحد منهم وموقفه من المسرحية، فكما أن الصورة بتجلياتها التخيلية إحدى المعايير المهمة في الحكم على أصالة التجربة المسرحية لأنها تعبير وليس محاكاة

* يرى النقاد المسرحي أدوين ويلسون أن المسرح بأشكله هو عبارة عن مجاز لجزء من الحياة، فعندما تظهر ممثلة على خشبة المسرح مرتدية ملابس شخصية معروفة مثل شخصية جان دارك على سبيل المثال، فهي لا تحتاج أن تقول: إنني سأقوم بدور جان دارك، فهي لا تستخدم التشبيه، بل أن حضورها على خشبة المسرح يعلن عن نفسه، أنا جان دارك وبالطريقة نفسها يتحدث عن الأزياء والنظر المسرحي ويخلص في القول إلى أن نجاح المجاز

دائماً. وإن خيال التشرحي هو أساس هذا التعبير لهذا يحتوي على خلق لواقع جديد يعبر عن خيالاته⁽¹⁾.

إن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته في الخطاب المسرحي هو ما يميز عمل المسرحي المبدع عن غيره، كما أن الحكم على تقبل الخطاب يستند إلى مبدأ العمق الجمالي الخيالي الذي يعبر عن تقص ككاشف واستجابة معيارية مركزة لطبيعة تلك الأوجه من الخطاب. فالخيال ليس بالطاقة الهينة عند المسرحي، بل هو أعمق "من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر والروح، وهو أشد دقة ونعومة من كل طاقات الإبداع الفني في ملحكات المسرحي"⁽²⁾. فلا تفصل قيمة المسرحي الخاصة عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر التي تجعله يكتشف بينها علاقات مستحدثة، وكان قيمة المسرحي وأصالته ليست إلا هذه الخاصة.

وعادة ما يوصف إبداع المسرحي على أساس قدرته التخيلية المتميزة، أو يذهب المتخصصون إلى القول أن خيال المسرحي هو الذي يمكنه من خلق الصورة المسرحية ونسجها من معطيات الواقع، غير أنه يتجاوز حدود المعطيات ويعيد تشكيلها سعيًا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه بواسطة الخيال الذي يرى فيه بول ليكسور القدرة على الانتشار: "في كل الاتجاهات، منعشاً التجارب السابقة، موقطاً الذكريات الخاملة وسافياً الحفول الحواسية المتلاصقة"⁽³⁾. فإبداع المسرحي يمثل فسحة (زمكانية = خرونوتوب Chronotop)* بين الواقع

(1) جلال الشرفاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، ص 17.

(2) ذياب شاهين، التقني والنص الشعري، ص 234.

(3) بول ليكسور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ص 169.

* خرونوتوب = زمكان؛ مصطلح أطلقه (ميخائيل باختين) على المكان والزمان بعد أن وجد أن العلاقة بين الاثنين علاقة ثنائية وتساوق وإن الزمان يشكل البعد الرابع للمكان. والخرونوتوب Chronotop ترجمة حرفية للمصطلح زمكان، فكلمة Chrono تعني الزمن

٢ - ٢ - ٢ - ٢ - ٢ - ٢ - ٢ - ٢
 لك الأوجه من الخطاب فالخيال ليس بالـ
 حق " من أبعاد العقل والفهم في دنيا الفكر و
 طاقات الإبداع الفني في ملكات المسرح
 من قدرته الخيالية التي تمكنه من التو
 ف بينها علاقات مستعدة ، وكأن قيمة ا
 سية .

سوف إبداع المسرحي على أساس قدرته التي
 إلى القول أن خيال المسرحي هو الذي يمكنه
 من معطيات الواقع ، غير أنه يتجاوز حدود
 ، تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه بوس
 القدرة على الانتشار : " في ككل الاتجاهات ،
 ذكريات الخامدة وسافياً الحفول الحواس
 ثل فمسحة (زمكانية = خرونوتوب rono-top

الذي يحياه والواقع النصي (صورة العرض، صورة المدونة - النص)، والمسحة هذه يطلق عليها تسمية (القدرة الخيالية) التي تُرْشَح بصورة بانورامية بوصفها نشاطاً خلاقاً لخيال المسرحي، وكلما تتطوي المسحة الزمكانية هذه على تدشين تقني بدهش المتلقي ويظهر شكل الصور المألوفة لديه، تكون درجة الخيال ومن ثم ما يترتب عليها من إبداع قد غادرت المسطحي والفقير والمعتل إلى ما هو عميق وثري وديناميكي.

إن الخيال المسرحي بهذه الكيفية نشاط خلاق لا يستهدف إلى ما يشكله من نسخ صور أو نقلٍ لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسٍ حرجيٍّ لأنسقه متعارف عليها، أو نوع من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يهدف إلى أن يدفع المتلقي الراصد إلى استيعاب** الصورة المتخيلة ومن ثم إعادة التأمل فيها (عملية تخيلية) وفي واقعه من خلال هذه الصورة المسرحية التي لا تعتمد قيمتها من مجرد الجودة أو الريادة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي بوساطة الخيال الذي يثري علامات الخطاب ويفعلها، وأن " الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية يمكنها في تطور المسرحية أن تكتسب طهيمة وسمات وخصائص خاصة لهمت لها في الحياة الواقعية"¹¹. فالخيال المسرحي الأصل

وكلما Top مخنصر لكلمة Topography التي تعني المكان. وقد ترجم المصطلح إلى العربية المترجم اللبناني (يوسف حلاق). وقد استعار باحثين المصطلح من علم الإحصاء الرياضي.

♦♦ إن أهم أهداف تحليل خطاب النص هو استيعابه والاستيعاب يعني تكوين بنية ذهنية مطابقة أو شبيهة بالبنية التي يقصد نقلها مؤلف النص أي أن الهدف الأساسي لأي عملية تحليلية لنص ما هو تكوين بنية مطابقة لبنية النص. ويمكن ينبغي أن نعرف أن المطابقة لا تعني المطابقة اللغوية، بل تعني المطابقة الذهنية، أي تحليل البنية الشكلية الفنية تحليلاً يمكن المتلقي من استرجاع شكل العلاقات التي تربط النص بمكوناته الأساسية، العاطفية والفكرية والاجتماعية والفلسفية والدينية الرمزية منها والصريحة.

(1) إرين أستون و جورج سافونا، المسرح والعلامات، ص 30

يحطم صور مدرجات الإنسان المعرفية ويجعله يَجُفِلُ لاشدأ بحالة من الوعي بالواقع، ومن ثم يشعر وكأن شيئاً مستحدثاً يبدأ من جديد ويكتسب معنى فريداً في جدته وأصالته، فالخيال "يمكن في العلاقة التي تربط تلك التمثيلات بظروف العيش"⁽¹⁾.

وأحسب أن مهمة المسرحي منذ عهد الأغارقة حتى اليوم إنما تنحصر في إقامة نسق ذهني يرمز إلى عالم الأشياء، ويكبد في تفسير ظواهره الطبيعية التي قد يمثّلها في الشمس، النجوم، الأشجار، الحيوان، الإنسان ومخاضاته ... الخ. فالمسرحي باستطاعته أن يصور هذه الأشياء تفسيراً خيالياً وجدانياً مستعنياً في ذلك بحاسته الفنية ومرجعياته التي تمنحه قدرة على ابتكار عالم مستحدث يفيض بالحياة وينبض بالصور والأشكال والألوان ويتكّن على معلومات الواقع أحياناً. ومهما تباعد خيال المسرحي عن الواقع ومهما ابتكر أشكالاً وصوراً خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئاً لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء. فقد يشكّل خيال المسرحي عالماً لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم متمسك بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم في النهاية لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها حس المسرحي من قبل، أي يجب أن تكون لهذه الصور المتخيلة مرجعيات معرفية حتى وإن غادرت المألوف من الأفكار والأشكال، ومن هنا كان المسرحي لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدرجات الحس المألوفة لديه*.

(1) عبد السلام بنعيد العالي، الميتافيزيقيا العلم والأيدولوجيا، ص 106.

* أرى أن البديع بشكل تخصصاتهم المعرفية إنما ينطلقون في ككل منجزاتهم الإبداعية حتى الخيالية منها من العالم المحسوس لأن البديع إنما يتعاملون مع مفردات (عناصر تكوين) وهذه المفردات تأخذ هيأتها في أقصى الحالات الخيالية من الواقع العيش. ولعل في رجوعنا إلى مشون تاريخ الأدب نوجدنا أن أول قصة خيالية قد كتبتها في القرن الثاني الميلادي

وعلى هذا يمكن أن نتحقق مهمة المسرحي في خلق وسائل جديدة يستخدمها من أجل تغيير حساسية الإنسان وتوسيع مداركه وإضافة أبعاد جديدة للتجربة التي يحياها ، فالمسرح بوصفه فناً " مهمته دائماً أن يخلق عالماً خيالياً تكون وظائفه الأولى الذي هو معد لها ، أن يختلف عن عالمنا اختلافاً ما . وحتى إذا كان العمل من وهم "13" الأمر الذي يجعل الخطاب المسرحي مقامرة في عالم مجهول ، لأنه يكشف أحياناً عن ظواهر مستحدثة لم تدركها العين المجردة مجتمعة بأصبعها ، كما أنه يخلق علائق هذه بين الأشياء التي لا يستطيع الإنسان العادي أن يظن إليها في ضوء الواقع .

والمسرحي لكي يحقق رؤيته الإبداعية المتخيلة هذه لا يتورع عن تحطيم الصورة الميكانيكية للعالم ، كما لا يتردد في التمرد على التواמים والأعراف الفنية التي عمل بموجبها المسرحيون رداً طويلاً من الزمن ، بل يلجأ إلى تشكيل عالم متخيل يُوسِّد إلى المتلقي مهمة التفاعل التخيلي مع الخطاب المستحدث ، وفي ذلك يقول المخرج المسرحي (مايخولود : روسيا 1874 - 1940) : " إن حفز الخيال شرط حتمي للعمل الجماعي ، وفانون أساسي للفنون الجميلة ، من هنا لا ينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاهدنا ككل شيء ، وإنما بالقدر الكافي لتوجيه خيال المتفرج في الطريق السليمة ، تاركاً له الحسك الأخير "14.

فالخطاب المسرحي شأنه شأن الخطابات الفنية الأخرى ، يتأسس على مفهومات الخيال والتخيل والتخييل ، وأن كل مفهوم من هذه المفهومات له دور في العملية الإبداعية المساعية إلى تأثيث صور الخطاب بشقيها البصري والسمعي ،

(الوسيان) الإغريقي وتدور حول سقر الإنسان إلى القمر وكان جل عناصر بنائها من الواقع المحسوس . وهكذا الحال مع المسرحيات والروايات والشعر ، فكلها تشترك في هذه الخاصية .

(1) شارل لالو ، مبادئ علم الجمال ، ص 32 - 33 .

(2) سيبولود مايخولود ، في الفن المسرحي ، ص 51 .

ولكي نتعرف طبيعة الصورة الخيالية في المسرح، الزمنا الأمر أن نتوقف عند كل عنصر من عناصر العرض وتعرف مفهوم الخيال فيها.

أولاً: الخيال والنص (المبدوء) Text

يعد النص المنطلق الرئيس أو الحلقة الأولى من سلسلة حلقات العرض المسرحي، بل يعدد البعض ملك المسرح⁽¹⁾. فهو مصدر الإلهام للمخرج " ويتحكم فيما بعد في قراره بتقديم هذا العمل من عدمه. انه يثر في داخله على ما يخص من خياله ويوظف تفكيره ويتوافق مع رسالته الفكرية الموجهة إلى العالم، كما يجد فيه الأفكار والمحتويات والمعاني التي تعكس رؤيته فيما يريد التعبير عنه⁽²⁾. فتجربة الكاتب المسرحي هي خلاصة العلاقة بين الداخل (ذات الكاتب = الاحتياجات الذهنية والروحية، الحسية والجسدية) والخارج (القوى المختلفة التي تتفاعل معها الذات = قوى غيبية لا مرئية، سلطات المجتمع، ذات مفردة)، فالعلاقة الناشئة بين الداخل والخارج هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحريك الذات وتحريك العالم معاً لأنها طريقة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها بدءاً من الذات وتعقيدات وانتهاءً بالعالم وتشابكاته العلائقية. فالنص بوصفه أدلة توصيلية غايته نقل الانفعال الضاغط على ذات الكاتب - بسبب تماس الأدلة المباشر مع مفهومات الوجود - وإيصال هذا الانفعال إلى متلقي يتفاعل معه ويستوعبه على وفق معايير مرجعية ينتمى إليها، فالكاتب " قارئ نفسه ولكنه قارئ غير كاف، يتألم من عدم كفايته ويرغب كثيراً في العثور على قارئ آخر يكمله ولو كان قارئاً مجهولاً⁽³⁾. ويرى النفساني يونغ أن الفنان المبدع (الكاتب، الرسام، الممثل، الموسيقي ...) والآخر

(1) زنبوس ستراليسكي، المسرح والبحث عن تقنية جديدة، ص 55.

(2) زيموننت هينر، جماليات فن الإخراج، ص 99

(3) ميشال بوتور، بحث في الرواية الجديدة، ص 13.

(المجتمع بتمثلاته) ليساً منزلياً عن بعضهما وحسب، بل انهما في نزاع دائم وبغية الإبراز الكامل لذات الفنان يجب عليه "التخلي عن الـ (أنا) الخاصة والذويان في الروح الجماعي العفوي"⁹¹.

فالنص بمعطياته الفكرية والأسلوبية ما هو إلا نتاج الشحنة الانفعالية المتوهجة عند الكاتب من مرجعية معرفية لها تماس مع معطيات ذاتية وأخرى موضوعية، وأن بناءه يمثل "نتائج عملية إبداعية يمارس فيه الكاتب حضوره كذات مبدعة، أنه وهو يشتغل على مادة الحكوي يقدم تجربته الفنية، وموقفه الفني من الزمن ومن خلال ترهين الحكوي وتكسیر خطية التسلسل، أمكننا معاينة ككون الكاتب في هذا الحال يقدم بناءً جديداً، وهذا البناء يستلزم دلالة مفتوحة ونصاً جديداً"⁹². فالكاتب المسرحي نموذج للإنسان الواعي الذي من أجله وجد التنظيم الجماعي مهما كان نوعه، وأنه يظل في مجمل شخصيته وتفكيره ونزعاته الذهنية والعاطفية جزءاً لا يتجزأ عن بنية وثقافة مجتمعه وهذا ينعكس في منجزه المسرحي، ولذلك فإن مهمته هي أن يتغلغل إلى أعماق وعيه وأحاسيس تجربته ويستخلص منها صور الحياة ويركبها على النحو الذي يستسيغه علمه وذوقه وتطلعه مستهدفاً القوة أو الجمال أو العمق حتى لو كان في ذلك خروج على ما يتوقفه المجتمع، وبحسب رأي أحد الباحثين المعاصرين فإن الكاتب الناجح "عادة يكون له منهجه في القراءة والاستفادة من المعرفة، يكون له القدرة على الحكم على الأحداث الاجتماعية والسياسية بعد التعمق في الثقافة من كثافة مصادرها ووسائلها، وبعد التأمل الطويل والتأني في إصدار الأحكام"⁹³. أي أن الكاتب المسرحي يصبح ممثلاً لذاته ولصوت الآخر (الفرد، المجتمع) بواسطة ما يقتضيه في منجزه من علائق تُبرز علاقة تجربة الذات

(1) م. خرايتشنيكو، ذات الطعاب الإبداعية، ص 91

(2) مها مظلوم خضر، بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، ص 142.

(3) عاطف المرافقي، القضايا والمشكلات من منظور الثورة النقدية، ص 81.

بالوجود، هذه التجربة التي تنهض على مجموعة أفكار لا تتطور إلا من خلال جهد مضى تتراكم من خلاله الخبرة، وبحسب قول الناقد بورينغ فإنه "لا توجد ولادة تلقائية للأفكار"⁽¹⁾. فالحكد والسعي وقد تراصفت عبرهما الخبرة هو الذي يعمق التجربة الذاتية بالقدر الذي يتيح للكاتب قدرة على وعيها وإدراكها ومن ثم ترحله هذه التجربة لصناعة الأفكار وإنتاج المعرفة. فثائية الذات والآخر أو الخاص والعام وطريقة التعامل معهما، تعد من الشروط المهمة التي ينبغي أن يلتفت إليها الكاتب المسرحي في منجزه، فكلما تمكن من التعبير عن هذه "الثائية" وأجاد فيها كان في ذلك إنضاجاً لعمله الإبداعي. فالثائية تطوي على أهمية كبيرة تتوضع في استيعاب فلسفة الكون والإنسان، لأنها محرك فعال من محركات التطور والديمومة باتجاه تكريس منطق الحضارة الحديثة، هذه الحضارة التي تريد أن توفق بين الإنسان والمجتمع وبين الدين والعلم وبين العقل والخيال وبين الحرية والنواميس، لكن ذلك كله من خلال مخاض شاق وعسير وفشل مروع واحباطات متكررة ومأساة شاملة يخرج منها الكاتب بتجربة جديدة يضيفها إلى زاد تجاربه في سعيه الطويل نحو هذه الإنسانيّة الجديدة. غير أن استيعاب الكاتب للآخر ضمن همومه الخاصة لا يعني تجرده من صفة الذاتية في التعامل مع الرموز لأن ذلك يسلبها حقها بوصفها ذاتاً مبدعة "فالفن لا يعني ترك الأمور تجري على عواهنها، لا بل هو بحث عما هو ملائم"⁽²⁾. إنه فعالية تبادلية ومشاطرة ذاتية مع الآخر.

وهنا يبرق التساؤل الآتي: كيف يتم تحقيق هذه المشاطرة الثائية بين الذات والآخر عند الكاتب المسرحي؟ والحق أن الكاتب يمشى في وسطين: أولهما وسطه الزمكاني (الفيزيائي) والآخر وسطه الفكري المتفاعل في خياله. أي أن هنالك وسطاً للحياة اليومية العملية المرتبط بمالم الحقائق الواقعية كما يحيا

(1) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص 33.

(2) بول ريسن، الرواية الحديثة، ص 13.

الأخرون، وهذا العالم يعد منبعاً لأفكار الكتاب وفي ذلك تقول الروائية فرانسواز ساغان: "يحتاج المؤلف كاتباً أو شاعراً أو قصاصاً إلى حصيلة كبيرة من التجارب والمقابلات مع الناس والاختلاط بال جماهير وزيارة الأقاليم والبلاد وملاحظة عادات الشعوب حتى تتكون لديه ملكة خلق الشخصيات والتزام حدود معينة في تصوير وإعطاء اللامعات بكل موقف"⁽¹⁾. غير أن هذا العالم الواقعي الذي يحياه الكاتب أيضاً تدور حوله إشكالية الكيف عند المعنيين، بمعنى كيف تتوضع طبيعة المواجهة بين الكاتب والواقع، وهل أن المواجهة واحدة عند الكاتب؟ والحال أن الإجابة على هذا التساؤل يختصرها ن فقدان معاصران في قولهما: "لا شك في وجود اختلافات كبيرة بين الكتاب حول طبيعة هذا الواقع وكيفية وجوده، ففريق يرى الواقع متمثلاً بالعالم الاجتماعي وطبقاته وصراعاته وتاريخه؛ وفريق آخر يراه متمثلاً في الوعي الفكري والنفسي للفرد؛ لا وجود إلا ما يقع تحت الإدراك والحس؛ وفريق ثالث يرى الواقع متمثلاً باللغة التي بها وحدها يتكون النص وتمكن قراءته"⁽²⁾. وهناك وسط آخر لحياه الكاتب المسرحي يغذيه الخيال والأحلام، وعندما يفلح الكاتب في أن يتوَّب الوسطين مع بعضهما يكون قد حقق حالة من التوازن النفسي التي يحتاجها لاستمرار فعالياته في الخارج. فالواقع والخيال كلاهما ضروري لإنجاح التجربة الإبداعية وأن التخلي عن أحدهما مطلباً للأخر يضع حداً لمعظم محاولات الإبداع عند الكتاب المسرحي. فالخيال المتخلق فتياً بوصفه تجربة بديلة عن التجربة الواقعية - وأحياناً مفضلة عليها - لا يمكنه الاستمرار في عطائه من غير معطيات أولية يمدد الواقع بها. ولذا فإن العلاقة بين الخيال والواقع عند الكاتب تصبح علاقة تكاملية يشهدها أحد النقاد المعاصرين بتجربة (المنبداد) الذي كان إذا سئم من حياته الواقعية بنى عالماً كاملاً في مفامراته الحلمية التي يغذيها الخيال بكل ما تتوق

(1) ذياب شاهين، التفكي والنص الشعري، ص 233.

(2) إيمانويل فريس و برنار موراليس، قضايا أدبية عامة، ص 110.

إليه النفس من ضرب في غمار المجهول وتحدي المخاوف وتواجهها الفواقع. ومن ثم يمود بعد ذلك محملاً بالقصص الخيالية التي يرويها للآخرين محققاً بواسطتها دمجاً بين شائبة الواقع والخيال التي تفتلها اللغة في تجربة متماسكة⁽¹⁾.

والحال أن شائبة الواقع والخيال عند الكتائب المسرحي قد تبدو للوهلة الأولى اضداداً أي أن أحدهما يناقض الآخر أو يقصيه، غير أن الناقد جبرا إبراهيم جبرا لا يرى هذه الشائبة بهذا التصور لأنه يُرجعها إلى منبع واحد، فهي تستمد غذاها من المصادر الفاضحة نفسها، فلعلها ليست على طريقتي نقض كما يتصور المرء. إن الوشيجة التي تربط بين سانشويانزا العملي ودون كخيوتي الخيالي تعتمد وحدة الأصل بينهما في العمق. فالحضارة هي من خلق أذهان قطرت على تماطي الأحلام الكبيرة، الخيالات والأوهام الكبيرة⁽²⁾. وهكذا فإن الخيال والواقع يتراخدان باستمرار في علاقة جدلية يمنحهما الكتائب مغزاهما الكوني، فالعلاقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية لصور الكتائب ليست علاقة تناقض بقدر ما هي علاقة تكامل. يضيف فيها الفن إلى الواقع الإضافة التي تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتعرفه⁽³⁾. فلا وجود للواقع إلا داخل المنجز الأدبي ولا مجال للمقارنة بين واقع النص وحقيقته والحقيقة المرجعية له، ذلك أن لكل من الواقعيّين منطقة الخاص وقوانينه التي تحكمه وهو ما تحدث عنه (آيزر) قائلاً: "إن العلاقة الشائبة بين الواقعي والخيالي شئ أساسي بالنسبة للنص الأدبي، ومن هذه العلاقة يمكننا أن نستخرج الطبيعة الخاصة للفعل التخيلي. وكلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النص أصبحت دلائل لشيء آخر، وبالتالي دُفعت لتسلخ عن تحديداتها الأصلي⁽⁴⁾".

(1) جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، ص 114 - 115.

(2) جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، ص 23.

(3) عبد العزيز حمودة، الرأيا المقعرة، ص 370.

(4) هولفجانج آيزر، التخيلي من منظور التطورولوجية الأدبية، ص 9.

وأجد أن محاولة فهم الآلية التي تتحكم بشائية العلاقة (الواقع والخيال)،
 لعلها تنطلق من رفض الكتاب للواقع الذي يحياه بوعي أم بدونه، الأمر الذي
 يجعله ينضم إلى انساق الإنسان الروحية والفلسفية التي يستعين بها على امتصاص
 صدمات الحياة وأحباطاتها ومن ثم التفتيش عن عالم متخيل أكثر استجابة
 لمتطلبات ذاته التي تتشد الاستقرار النفسي، ولعل هذا ما أشار إليه الفيلسوف
 نيتشه بقوله: "إن الإنسان لا يستطيع أن يتحمل العبء الكامل للواقع، وبالتالي
 تزدهر الحضارة أو تحيا فقط في الوهم"⁽¹⁾. وهذا يعني أن خيال الكتاب يجب أن
 لا يفصل الصورة المتخيلة عن منطق الحياة، فالخيال لا ينفي المنطق، بل يدفعه
 هذا العالم المتخيل إلى فعل المجابهة والمقارعة المباشرة للقوى الضاغطة عليه ومن
 ثم كتابة نص مسرحي يعبر عن ذاته وعن الواقع الذي يعيش بين جنباته برؤى
 واقعية خيالية أو يلجأ إلى الأسطورة كعمهات تستقر بين جنباته أفكاره التي
 يصعب طرحها مباشرة، وهذا ما دأب الناقد (ك. فهدين) إلى اليوح به مراراً حيث
 يقول: "إن الواقعية في معظم الحالات هي مجرد نقطة استناد للقوة التي نسميها
 الخيال. إنكم كما يبدو لي تضحون أهمية الكتاب الحياتية (الواقعية)
 بالقياس إلى عمله كمؤلف. إنكم تقللون من شأن التخيل. أواني أقدر التناصب
 بين التخيل والواقعية بمقدار 98 إلى 2. بالطبع إنني عرضت وأعرف كثيراً من
 الوقائع الحياتية المستقاة من الواقع الروسي، ولكن فقط بالابتماد عنها إلى
 رحابة الخيال استطعت أن أخلق أناساً لم أقابلهم في الحياة ولم أرهم، ولكن
 كما لو أنهم عاشوا بشكل أكيد"⁽²⁾. فالواجب يحتم على الكتاب أن لا يخلق
 على نفسه مصاريع أبواب مفتوحة، بل ينبغي أن ينسل منها ويتمرن للموضوعات
 الخيالية التي تموج بها، ويتغلغل في أعماقها ويلتقط منها صوراً ورموزاً جديدة غير
 مألوقة تؤثر في المتلقي بجدتها وطرافتها. وهكذا يلجأ الكتاب إلى مستودعات

(1) ذهاب شامبين، الثقافي والنص الشعري، ص 235 - 236.

(2) م. خرابتشينكو، ذات الكتاب الإبداعية، ص 117.

الخيال ليتزود منها مؤونة التعبير عن متطلباته التي لا تتعطف مؤونة الواقع في التعبير عنها ، وفي ذلك يقول شكسبير على لسان إحدى شخصياته:

إن المجنون والمحِب والشاعر

مكونون كلهم من الخيال:

يرى أحدهم من الشياطين ما لا تسمعهم جهنم الواسعة ، هذا هو المجنون.

ويرى المحِب وهو لا يقتل عنه جنوناً جمال هيلين في جبهة سمراء غجرية.

وتقلب عيننا الشاعر في جنون طريفه.

فتطيران من السماء إلى الأرض ثم من الأرض إلى السماء

ولما كان الخيال يحسم أنواعا من الأشياء غير المعروفة ،

فإن قلم الشاعر يحيلها إلى أشكال

ويجعل للهواء الفارغ حيزاً وأسماءً

هذه هي حيل الخيال القوي:

إذا حصل الخيال على شيء من المتعة

ظن ألا بد من أحد جاء بتلك المتعة

أو إذا داخله في الليل شيء من الخوف

فما أسهل أن يتصور ذبي الشجرة ذباً⁽¹⁾.

إن تصميم النص المسرحي في ظل الاكتشافات الفنية التي يقوم بها الكتاب ، إنما يعود في أصله إلى الدور المهم الذي يقوم به الخيال في تقنية العملية الإبداعية ، وفي ذلك يقول الناقد الروسي تشيرنيشيفسكي: " إن العمل الوثائقي يكمن في الميثرية الفنية الشاعرية التي تسمى بالخيال الإبداعي وبأشكال

(1) ولهم شكسبير ، حلم ليلة صيف ، ص 342.

مختلفة تصادف الفكر الفائلة بالأهمية العظمى للتخيل في الإبداع الفني. تصادفها في أقوال كثيرة جداً لكتاب الماضي والكتاب المعاصرين. إن الفنية كما يلاحظ غوركسي قضية مستحيلة وغير موجودة بدون التخيل⁽¹⁾.

وهكذا يكشف الخيال عند الكتاب عن نوع مهم من الحقيقة التي يعجز عقل الإنسان وحواسه عن إدراكها، فعين الخيال ليست سوى البصيرة التي تتعمق في طبيعة الأشياء، وعلى وفق رأي ابن عربي فإن الخيال "هو الذي يرى الأشياء على ما هي عليه"⁽²⁾. ولكي نفهم عند دور الخيال وآليات اشتغاله في النص سنحاول التوقف عند مبهنات النص المهمة ومن ثم نعرف طبيعة الخيال فيها.

الشخصية Character:

تعد الشخصية عنصراً مهماً من عناصر بناء المسرحية، إذ يُضمّن الكتاب آراءه أو ينقل صوراً حياتية على لسان شخصياته، فالمسرحية تعرف على أنها "حدث يتم بواسطة الشخصيات"⁽³⁾. لقد تعامل الكتاب المسرحيون عبر مسرد الدراما مع الشخصية بوصفها عنصراً يشار إليه في النص بعلاقات لغوية، فقد تتخذ الشخصية المسرحية طابعاً بشرياً وهي على نوعين: شخصيات حقيقية منتزعة من الواقع الحيائي للكتاب مثل الشخصيات التاريخية (هنري الخامس، هنري السادس، تيمورلنك) أو الشخصيات الواقعية مثل شخصية (نورا) في مسرحية (بيت الدمية). وأخرى بشرية متخيلة تحاكي مواقف وتعبير عن حالات يريد الكتاب أن يقدمها للآخر كما في الشخصيات الرومانتيكية (هرناني) والتعبيرية مثل (الإمبراطور جونز). أو يتمتع مفهوم الشخصية ليتجاوز حدود الكائن البشري ويشمل بعض الأفكار أو الأشياء المجردة (صورة، فم، سيف،

(1) م. خرايشنكو، ذات الكتاب الإبداعية، ص 116.

(2) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 141.

(3) سامية اسعد احمد، الشخصية المسرحية، ص 115.

رداء، خاتم...) وعند ذلك يتكون المكاتب المسرحي قد تحيل شخصياته لتحل أبعادها، مثل الشخصيات التي تحفل بها المسرحيات الرمزية ومسرحيات اللامعقول.

اللغة Language:

يؤكد اللغوي (إدوارد سابير: أمريكا 1884 - 1939) أن اللغة ظاهرة اجتماعية وشكلًا فنيًا، وهي آكسية غير موروثة تعكس أرواح البشر وتصبح على تعبيراتها الرمزية شكلًا مهبًا سلفًا، وهي "طريقة إنسانية بحثة غير غريزية لتواصل الأفكار والانفعالات والرغبات بواسطة الرموز المنتجة إرادياً"¹⁶. أي أن اللغة تتكون من اصطلاحات ورموز صوتية معبرة يستعملها الناس لغرضين: الأول وعاء للتفكير البشري يدركون به أنفسهم وما يحيط بهم، والثاني وسيلة للفهم فيما بينهم وقضاء حاجاتهم المشتركة.

وليس من شك في أن الخطاب المسرحي يعد أسلوباً من أساليب التعبير المهمة لما يحتويه في شأبه على صيغ أسلوبية وأخرى تقنية. واللغة في المسرح بشقيها - لغة المدونة - لغة النص، ولغة العرض - الحوار المفروق + الإيماءة + الإشارة - تشكل عنصراً أساسياً من عناصر الصياغة الأسلوبية، وهي المادة الأولية للمكاتب المسرحي بوصفها وعاءً يحتضن الفكرة أو الإحساس اللذين لا يمدان موجودين حتى يمسكنا إلى اللفظ، وهي الجهاز الذي يحدد فصماته النفسية ويكشف عن الروابط الإيجابية والسلبية بينه وبين ذاته من جهة وبين بيئته وعصره ومجتمعه من جهة ثانية. وتظهر هذه الحقيقة في وضوح عندما تعمل اللغة على إيصال الأفكار إلى المتلقين بأبهر السبل لأن "اللغة هي وسيلة الفكر"¹⁷. فنن جماهيري مثل فن المسرح تتكون اللغة زاده الأول كما يرى الناقد محمد

(1) جون ليونز، اللغة، ترجمة: مصطفى التوتي، ص 16.

(2) بتول هاسم ناصر، تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق، ص 306

منصور حيث يقول: "تعكس دائماً أن لأسلوب التعبير اللغوي الذي يختاره المؤلف أثره البالغ في إقبال الجماهير أو إعراضها"⁽¹⁾، وهكذا يتضح أن اللغة في المسرح "له تعدد وسيلة للتعبير، بل هي خلق فني في ذاته"⁽²⁾، لذا اهتم الكتاب بأصولها وتراكيب بنائها ووجوهها التي تتجلى في التعبير الفني الذي يسمعون من ورائه إلى تصوير تجربة فنية للجمال والفيح على حد سواء.

ولما كانت اللغة بحسب رأي النُصَّانين السلوكيين "كناية عن مجموعة عادات صوتية (حلقية) تكيفتها مثيرات البيئة"⁽³⁾، لذا كدَّ المسرحيون في تعميق لغتهم واختيار المفردات التي تعبّر عن رؤاهم وميولهم صوب الفكرة المعبر عنها، فجامت لغتهم بصياغات متعددة منها اللغة الحياتية السياقية التي يالفاها المتلقي ويستخدمها وهي لا تثير في خاطره أدنى إثارة تعالقه لغوية مع مواقف حياتية أخرى كما هو الحال في لغة المسرحيات الواقعية، فلهذه هذه المسرحيات لا تنأى بمخيلة المتلقي إلى البحث عن اتساق دلالي لغوي آخر بقدر ما هي حامل لفكرة معينة يريد الكاتب إيصالها إلى الآخر:

شيخ التجار : إن المحافظ يأتي محلي التجاري وينقي ما يريد ويأخذه
عنوة بدون ثمن بل يأتي إلى دكان كل تاجر ويأخذ ما
يمجبه ولا يدفع قرشاً وإذا عارضه أحدنا أو طالبه بثن ما
يأخذ غضب وأغلق دكانه وشرده. وأنا نفسي أخذ مني
أشياء لا تحصى، ولا يكتفي بما يأخذ بل يطالبنا بنقود
يجبرنا على دفعها له.

تاجر : وأنا أخذ مني أشياء لا تحصى⁽⁴⁾

(1) محمد منصور، مأساة جميلة، ص 46.

(2) هند فواص، المسرح في مجال الأدب وعلم النفس، ص 174.

(3) ميشال زكريا، مباحث في النظرية الأسنوية وتعليم اللغة، ص 144.

(4) نيقولا جوجول، الفنتش، ص 118.

في حين حاول مسرحيون آخرون أن يهضموا اللغة انطلاقاً من مرجعياتهم الفكرية والفنية، إذ وجدوا أن اللغة لم تعد قادرة على إثارة الفكر والعاطفة لأنها قد وظفت في أغراض نفعية وعملية مما جعلها فاصلة عن الفهم بالمهام التعبيرية أو تحفيز مخيلة المتلقي. بمعنى أن الكلمات الموثقة بالطريقة الدارجة لم تعد قادرة على أن تكون إشارات دالة على قضايا الإنسان العقلية والروحية لأنها فقدت أبعادها وأضحت أحادية البعد في ظل التصور السائد بأن الكلمات ما هي إلا كلمات معروفة يستطيع العقل تضخيمها ومن ثم تحويلها إلى سطح أثير قائم على المحاكاة. بل نظر هؤلاء الكتّاب إلى الكلمات بوصفها مجسات مشحونة بالطاقة تنتظر الحالم الذي يفجرها، فصبوا هجومهم على العلانق التحوية التقليدية بالقدر الذي يمكنهم من إعادة شحن الكلمات بالطاقة الروحية والمعاني الموقدة لخيال المتلقي، وبذلك يقول المسرحي (آرثور آدموف: روسيا 1908-1970): إن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعرض وليس بالكلمات، واعتقد أن العرض ليس شيئاً آخر سوى إسقاط حالات إنسانية بصور مخفية في عالم محسوس أو عرض صور متخيلة. يجب على المسرحية أن تخلق مكاناً يلتقي فيه العالم الظاهر مع العالم الباطن كي يتلامسا ويتصاوما. فالمسرح الحي هو المسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة وقوانينها الجاهزة ويثير خيال المتلقي⁽¹⁾.

(1) محمد إسماعيل بصل، الثنائيات المسرحية، ص 19.

والحال أن مواقف المسرحيين التجريبيين* الرافض للغة المسياقية قد تزامن مع دعواتهم الرافضة للنص المسرحي بأكمله، فثمة من يقول إن العرض المسرحي هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي، ولا يشكل النص في هذا النشاط سوى عنصر ثانوي حاله حال العناصر الأخرى التي يحتاجها الممثل. فالنص لا يعد مسرحياً إلا عندما يُنجز فعل المشاهدة، ويحفز مخيلة المتلقي، بل ذهب أصحاب هذا الرأي إلى أبعد من ذلك عندما رفضوا التعامل مع النص المكتوب وعدوا المسرح هذه الاحتفالية الحية والارتجالية التي تتم بين المتلقين والممثلين، ولعل التعريف الذي يعرضه المخرج (أنطوان آرتو: فرنسا 1896 - 1948) للمسرح خير ما يعثل هذه الدعوات ويصب في هذا السياق، فالمسرح الحقيقي عنده هو المسرح الذي يحرك المتلقي، ويؤثر فيه كما يؤثر الطاعون في جسم الإنسان. المسرح الحقيقي هو مسرح تواصل، مُعبر، مؤثر لا يقيد في نص مكتوب بل يأخذ بالحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعب الأفكار والأخيلة وتعبّر عنها أكثر من اللغة المكتوبة⁽¹⁾. فاللغة التي يريدها المسرحيون التجريبيون - ومنهم آرتو - تكون قادرة على التعبير بكل علاماتها المنطوقة والمرئية والمسموعة عن مخيلة مبتدعها وتوفض مهجة التخيل عند المتلقي، أي أن جمع العلامات المتضادة بهدف إلى التأثير المباشر في كيان المتلقي "من خلال خلق لغة عينية Concrete تتوجه إلى الحواس وتستقل عن الكلام، وهي لغة قادرة على

* تقوم فلسفة المسرحيين التجريبيين (كتاب، مخرجين، مصممين) على التمرد العنيف على ثراث المسرح، وكان التمرد عارماً شمل الكيان المادي للمسرح في كل جوانبه وامتد إلى مفردات وعلاقات التشكيل، وإلى النظرية الدرامية وسلطة النص الأدبي والتقاليد والأعراف المسرحية ككافة، حتى أن النقاد الإنكليزيين الراحل (كينيث تاينان) قد وصف تاريخ الدراما الغربية الحديثة بأنه تاريخ تصدع وانهار. ولعل من أهم الكتاب التجريبيين: ألفريد جاري، أوجين يونيسكو، صمويل بيكيت، ومن المخرجين: أنطوان آرتو، بيتر برونكو، كروثوفسكي.

(1) محمد إسماعيل بصل، الشائعات المسرحية، ص 19.

تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة وذلك بشكل متقارب لما يحدث عند العلاج بالخوف بالإبر⁽¹⁾.

فالتجريبيون ينظرون إلى اللغة المسرحية على أنها لغة متشكلة من عناصر عديدة متضادة مع بعضها مثل الموسيقى والرقص والرسم والإيماء والحركة والأبناء والإضاءة... الخ ، هذه العناصر التي تعمل مجتمعة على صقل المتلقي وحته على إيقاد مخيلته.

والواقع أن الخطاب المسرحي يتدث من لحظة التفاعل المتعاضد والمتناسي بين الفهم والخيال عند المتلقي، فالفهم المبدئي لكلمات النص (اللغة) تولده لأن يبدأ بتصور الخطاب في خياله، ومن خلال هذا التصور الذهني الذي ما يزال في مرحلة الخاضع - مجرد تحقق حدسي جزئي للمعنى - يعي المتلقي معاني مهمة تقوده بدورها إلى تعديل صورة الخطاب في خياله وتستمر هذه العملية مع تقدم كلمات اللغة وتناميها. فالصفة التي هي وسيلة الوصف الرئيسة في اللغة تتجاوز وظفتها التي تقوم على وصف الانطباع الذي يتركه العالم الخارجي، فما كان عليها إلا أن تولد البعد المجازي الباطن والكامن في خيال الكاتب وأن تستعمل ليس بوصفها كميات من الإشارات الدالة، بل بوصفها مجموعة من الشحنات الكامنة الموقدة للخيال، وفي ذلك يقول أيزر: "لا تعمل الكلمات التي نقرأها موضوعات فعلية بل ككلاماً إنسانياً ذا مظهر خيالي. وتساعدنا هذه اللغة الخيالية على تشكيل موضوعات متخيلة في أذهاننا"⁽²⁾. فهذا الكتاب المسرحيون بتصوير أفكارهم بنماذج لغوية مستحدثة بقوالب غير مألوفة تعمل على تجديد القدرة الكامنة في اللغة، فملفوظات اللغة المستحدثة تتنوع ككدوال صوتية تشير إلى معاني مزجلة يحكمها الاختلاف، ويمكن يمكن للكاتب أن يجردها من

(1) كيرسنتوفر أيزر، المسرح الطليعي، ص 44.

(2) راسان سلعن، نقد استعابة القارئ، ص 33.

مد اليها المعجمية (القائوسية) متجاوزاً مقولة الاختلاف هذه وعمله هذا سينقل الدال الصوتي إلى درجة ما قبل الصفر على افتراض أن درجة صفر الدلالة هي المعاني القائوسية السياقية المألوفة. فكما تعمل الصبغات اللغوية المستعددة على قطع الصلة مع الصيغ التقليدية للتعبير وذلك بفسح المجال للشعور أن يتحدث مباشرة وبلا تدخل من الإرادة والعقلانية ومعرفة النحو وقواعد التائق في الصيغ الأدبية، مما يوفر للمتلفي حرية الهروب صوب ذاكرته ومخزونات مخيلته أصلاً في عقد مقارنة مع موقف لغوي مماثل قد مر به أو لرسم صورة مستعددة تبنى على شفرة لغوية ملفوظة، فالكتاب في هذا الموقف يعبر عن صورة المتخيلة بواسطة التلفظ الصوتي الذي يستقبله المتلفي ومن ثم يقوم بتحويله داخل ذهنه إلى الصورة أو الدلالة المتفق عليها. بمعنى تحدث عملية تفاعل بين الخطاب وخيال المتلفي عن طريق المورثات التعاقبية التي تحدثها اللغة مع الأشياء. وذلك لأن الحياة التاريخية للخطاب غير متخيلة من دون المشاركة الفعالة من جانب المتلفي¹¹ إذ أنه من خلال عملية الوساطة التي يقومون بها يستطيع العمل دخول أفق تجربة الاستمرار التي يتم عن طريقها التحول الدائم من مجرد التلقي البسيط إلى الفهم النقدي، من المعايير الجمالية المعروفة إلى إنتاج جديد يتخطى تلك المعايير¹².

والحال أن كتاب هذا النوع من التصرف الغريب في اللغة ولا سيما كتاب اللامعقول منهم، قد أجبروا المتلفي على أن يعمق في خياله وتخييه للمواقف انطلاقاً من لغة مبنية على أسس متخيلة:

المسيد سميت : كاككا نوويس، كاككا نوويس، كاككا نوويس
 كاككا نوويس، كاككا نوويس، كاككا نوويس
 مدام سميت : ككم كاككاد، ككم كاككاد، ككم كاككاد،
 ككم كاككاد، ككم كاككاد، ككم كاككاد¹³

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص 147.

(2) بوجين بونستكو، المثلية الصلواة، ص 131.

المكان: Place

يشغل مكان الحدث في النص المسرحي أهمية بالغة، فهو لا يقتصر على كونه أبداً هندسية وحجوماً بقدر ما هو "نظام من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية والملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد"¹²⁷.

وأهمية المكان تنأت من طبيعة تحول المكان الواقعي داخل النص المسرحي، هذا المكان الذي أسعته الدراسات الحديثة بـ (المكان التخيلي) الذي ساهمت اللغة في صياغته من الفاظ لا من موجودات أو صور، فلفة بمد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية فيتشكل المكان، ولهذا أصبح المكان في النص المسرحي مسرحاً للأحداث بوصفه "قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخص وقد يكون وصف الموضع مسهباً في تفصيله لكي يمنح القارئ الإحساس بصديق الواقع"¹²⁸. لكن المكان المسرحي لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قسرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير إنه يظل على الرغم من ذلك واقعاً محتملاً، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات الخيال، فالنص المسرحي "يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"¹²⁹.

والمكان يتشظى باتجاهات تجعل المتلقي يعيد بناءه ويعثر في الوقت نفسه على "سمات المكان التخيلي، تلك السمات التي تتطلب نفس القدر من العناية

(1) سلمان طهاسد، عالم النص دراسة بنوية في الأساليب السردية، ص 127.

(2) سلمان طهاسد، عالم النص دراسة بنوية في الأساليب السردية، ص 127.

(3) مهزنا قاسم، بناء الرواية، ص 170.

التي يتطلبها وصف المكان الواقعي⁽¹⁾. غير أن هذا الاختلاف بين الحكايتين لا يعني عدم وجود المشابهة بين هذين العالمين لأن المكان هو الذي يعطي للتخييل مظهر الحقيقة، وأن دراسته في النص المسرحي لا يمكن أن يتم بمعزل عن الزمان. فالملاقة بين الزمان والمكان علاقة متبادلة وجوهرية، علاقة تماهي وتلازم وتكامل لأنها تشخص جدلية الواقع الحيائي وتشخص جدلية الواقع المسرحي المتخيّل في حد ذاته. فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه بوصفه الإطار الذي تقع فيه الأحداث ويوصفه "شبكة من العلاقات (الروى) ووجهات النظر التي تتضمن مع بعضها لتشكيل الفضاء الدرامي الذي ستجري فيه الأحداث. فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في النص، لذلك فهو يؤثر فيه ويقوّي من نفوذه"⁽²⁾، مع الإقرار في الوقت نفسه على اختلاف إدراكه مع الزمن، إذ أن الأخير مرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي.

والحال أن النص المسرحي يتضمن مكاناً أو أمكنة مفترضة أو مقترحة لا تظهر كمسميات أو إشارات لأماكن حقيقية يعرفها المتلقي أو موجودة بالتحديد، لكنها أماكن يوجد فيها النص من بين عناصره الأخرى. أماكن متخيلة تفتح على النص وينفتح عليها، فقد تكون لها مسميات وأشكال وأبعاد داخل النص، وأحياناً لا تكون لها أية ملامح، لكن المتلقي يفترض مكاناً لسير أحداثها وتحرك الشخصيات فيها من دون أن يحدد النص أية إشارة على تلك الأمكنة، وبذلك يكون عنصر المكان مفتوحاً أمام مخيلة المتلقي لافتراضه وتشكيله باستقائه من خلال النص وما يتبعه من الواقع، وغالباً ما يكون المكان المتخيّل هذا متسقاً مع زمن متخيّل أيضاً.

(1) إتيان سوريو، الزمان في الفنون التشكيلية، ص 89.

(2) مها مظلوم خضر، بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، ص 171.

لقد دأب بعض الكتاب المسرحيين على اختيار أماكن أحداث مسرحياتهم وإنجاز هندسيته انطلاقاً من مكان عيشهم، فمكان سكن الكاتب (الدائم، المؤقت) يزود المتلقي بالفهم الحقيقي لمقاصده، ذلك لأن الكاتب ابن بيئته، والمكان هو "العنصر الوسيط حقاً بين العالم الاجتماعي وعالم الكاتب الخيالي"⁽¹⁾. ومهما يكن خيال الكاتب مبدعاً فإنه في النهاية يصور ما تقع عليه عينه بشيء من التركيب الذي يمزج بين الصور التي التصقت بخيلته عن طريق المشاهدة أو عن طريق القراءة، ولكن قد يرحل الكاتب إلى مناطق محددة تزوده بصور جديدة يضمنها النص. وعلى هذا فالمكان أكثر من دلالة في النص، فهناك المكان الذي يصوره الكاتب وهو مكان متخيل، والمكان الذي أثر فيه بما فيه من عادات ونواميس، وأخيراً مكان حركة الشخصية الرئيسية في النص ويسمى المكان الأصلي وتتمثل وظيفته في الحدث خلق مسوغات الأفعال والتقلات.

الزمن Time

بعد الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي، بل يعدد البعض "العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي"⁽²⁾. فالزمن هو الأرضية والإطار الذي يسجل التغير والتطور في النص من بدايته حتى نهايته صعوداً وهبوطاً، ويتوالى في ظله الحدث الدرامي في إطار مكثف يجمع شتات النص بعناصره المتخيلة والمشكّلة حكائياً. فهو يحمل الطبيعة المركبة نفسها للمكان المسرحي من حيث أنه يتجلى على عدة مستويات، لا بل أن إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد المكان الذي يدور به الحدث المسرحي "لأنه ليس من الممكن الفصل بين الزمان والمكان، فهما

(1) سامية اسعد أحمد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ص 89.

(2) علي إبراهيم، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، ص 99.

يكونان شكلاً متخيلاً، وليس الزمان سوى بعدد رابع يضاف إلى الأبعاد الثلاثة للمكان⁽¹⁾.

ويرتبط الزمن في المسرح بعناصر عديدة متنوعة، منها تحديد أبعاد الامتداد الزمني في العمل وهو زمن مقتطع من الواقع ويسمى زمن العرض (زمن امتداد العرض المسرحي، زمن امتداد الفعل الدرامي، زمن الحفلة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية)، وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل في النص (العلامات الدالة على الزمن في النص، أصقاع النص) وهو ما يعرف بزمن القراءة⁽²⁾.

والحال أن زمن الحدث في النص زمن متخيل بأكمل مكوناته، فهو زمن إرجاعي يعيد إلى واقع ما أو متخيل، وهو يتبدى من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحول وصيرورة، ومن ثم فإن المتلقي يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاص مما يخلق علاقة جدلية بين زمن التخيّل وواقع المتلقي. فالزمن يمثل الشكل الشعوري للتجربة التي يحياها الكاتب، وإذا كانت هذه التجربة تتميز بالتفرد والنسبية، فلا غرابة إذا رأى المتلقي الزمن يتخذ في النص المسرحي طابعاً نسبياً محدوداً. فهو ليس زمناً كلياً يحوي في جوفه كل الكائنات المادية والإنسانية، كما أنه ليس قانوناً تنمو الأشياء، ولتقائهما، بل يبدو الزمن هنا في شكل قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية وتعمل على اندفاعها وتغييرها وتحولها على الدوام. وبهذا المفهوم فإن الزمن حقيقة فنية لغوية أكثر منه مقولة فلسفية أو بعداً نفسياً أو فعلاً مصوراً، وفي وصف الروائية (فرجينيا وولف: إنكشتر 1882 - 1941) ما يوضح طبيعة الزمن في الفن إذ تقول: "يعمل عقل

(1) ألكرم يوسف، الفضاء المسرحي دراسة سمبليكية، ص 37.

• هناك ثلاثة أبعاد للزمن في العملية المسرحية: أولاً - زمن الحكاية التي يرويها الحدث المتخيل. ثانياً - زمن صياغة الحكاية في عمل ما، أي زمن المكتبة. ثالثاً - زمن تقديم العمل ويرتبط بزمن المتلقي. ومجموع هذه الأبعاد يشكلها توضح العلاقة بين زمن الحدث المتخيل وزمن العرض.

الإنسان بغرابة في جسم الزمن، الساعة مثل أقاليمه لا تختص الروح البشرية العجيب يمكن مطلقاً إلى خمسين أو مائة مرة من طولها الدقائق، ومن جهة أخرى يمكن التمثيل على الساعة بدقة بواسطة مؤقتة العقل في ثانية واحدة⁽¹⁾. وعلى هذا فالزمن لا يؤثر في الشخصية تأثيراً خارجياً، وإنما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلها تتفعل وتتأثر وتؤثر.

ومما لا ريب فيه أن مساهمة الزمن في تشييد الصورة التخيلية يتوضح من خلال تنظيم تشكيلات الصور وتسلسل أحداثها، بمعنى أن الزمن في النص هو زمان مشيد وإن كلفيته في عالم الحدث المتخيل تختلف عما هي في الواقع وذلك لأنه في الحدث المتخيل يشتغل في حدود المعرفة والتجربة الجمالية فهو خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية تخص وجود الصورة التخيلية ومظهرها وصياغتها البنائية. فالزمن المستحدث في عالم النص يمتلك قيمة غزيرة بالمعاني والتي يأخذها من ذات الكاتب وعالمه اللاشعوري الذي اسهم في تكوينه وعيه وتصويراته أو مرجعيات بيئته، أو يأخذها من موقفه اتجاه الزمن وحقيقته المجردة السائدة في ذلك الواقع، فهذه الذات هي المنتجة لصورة الزمن المُشكَّل، وبذلك فإن النص بكل مظاهره على وفق تصور الناقد هريوت ريد "يستمد نوعاً من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها عن طريق كشفه عن المغزى الوجداني للزمان والمكان"⁽²⁾.

ثانياً، الخيال والممثل Actor

بعد الممثل العنصر الأهم الذي يحقق تقاطع النص والعرض، فهو الحامل الرئيس للعملية المسرحية، فكما يلعب دور الوسيط في السياق المسرحي الذي ينقل

(1) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 20

(2) هريوت ريد، معنى الفن، ص 78.

الشخصية المسرحية⁽¹⁾ المتخيلة في المدونة (النص) إلى المتلقين⁽²⁾. وقد ظل الممثل عبر حقب المسرح العنصر الثابت الوحيد في الأنواع المسرحية وأشكالها ككلها، وضمن كل التغيرات التي شهدتها المسرح على الرغم من تغير نمط أدائه في كل اتجاه من الاتجاهات المسرحية⁽³⁾.

إن عمل الممثل في المسرح يشترط عليه القيام بسلسلة معقدة من الاشتراطات التقنية (مهارات حركية، مهارات صوتية، مهارات داخلية) التي تؤهله لأداء دور ما، وعادة ما يبدأ الممثل في إعداد دوره من قراءة المسرحية قراءة أولى، أي منذ لحظة تعرفه الأول بها مروراً بالتمرينات إلى أن يقف على خشبة المسرح.

إن عملية إعداد الدور عند الممثل تمر بمراحل إبداعية متعددة (حقب زمكانية) يتم فيها خلق الجو الملائم الذي يقترحه صانع النص أو المخرج أو الممثل نفسه للدور بصورة واعية، في وقت تتوالد فيه حقيقة التفاعلات عند الممثل نفسه بصورة لا واعية. فالممثل يقوم بدراسة الظروف المقترحة في النص والدور قبل كل شيء عبر تحليل مفصل لظروف حياة الدور الداخلية والخارجية ومن ثم القيام بتحليل ذاتي بمساعدته على معرفة علاقته بالمحيط الذي يتفاعل معه، عن طريق

(1) إلين آستون و جورج سانفونا، ص 71.

✦ اختلف دور الممثل في العملية المسرحية مع تقدم الزمن، ولا سيما مع تحول المسرح من مسرح نص إلى مسرح عرض. وقد ارتبط حجم أداء الممثل وطبيعته (أداء حركي أو كلامي) بالأعراف المسرحية السائدة في كل زمان ومكان. فالتحول الرئيس الذي طرأ على وضع الممثل في العرض كان بتأثير دخول الإخراج على العملية المسرحية في القرن التاسع عشر. فعندما صار المخرج سيد العملية المسرحية تراجع هامش حرية الممثل في الإبداع، ولم يعد حراً في تفاعلاته، وتحول إلى أداة كلما أراد المخرج لتدريبه النطوان أو إلى دمية كلما أراد المخرج غوردن كيرينغ. غير أن هذا التحجيم لدور الممثل بدأ بالتقويض مرة أخرى، وعاد الممثل لم يصبح أساس العرض مع ظهور الاتجاهات الحديثة في المسرح وخصوصاً مع المخرجين النطوان آرثو وجيرزي غروتوفسكي وأوجينيو باربا، حيث بدأ التحويل على الممثل وأصبح سيد العرض بلا منازع.

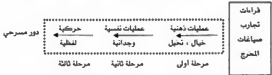
إنعاش الشروط أو الظروف المقترحة في حياة الحدث المسترخي بواسطة الخيال الإبداعي. ولا يضع الممثل نفسه ذهنياً في صميم الحياة التخيلية يدرك بتجربته الخاصة يجعل حياة النفس الإنسانية في الدور أو على أقل تقدير لحظات معينة حية من هذه الحياة. وتتولد في حالة التواجد الذهني هذه حواجز المشاعر الفنية اللاواعية من تلقاء نفسها، فالممثل يبدأ فعل الأداء لشخصية ما في البدء ذهنياً - أي في مجال الخيال - إذ لا يمكن للممثل أن يدرك أو يفكر في أبعاد الشخصية المُنتمَة من دون وجود الخيال الخلاق لديه، فحواسه تستقبل العالم المادي (ظروف النص ومعطياته) وتقله إلى العقل حيث تتكون الصور الذهنية وتصبح مدركاً عقلياً. وهذه الصور العقلية ليست مطابقة تماماً لمثلثاتها في العالم الخارجي، بل عادة ما تكون أقل وضوحاً وتفصيلاً عنها لأنها قابلة للتشكيل والتحوير بحسب ظروف الشخصية، وهذه العملية لا يمكن أن تتم عند الممثل من دون أن يكون لديه خيال خصب تركيبي يعمل على إعادة هيكلة الصور الذهنية المتشكلة وتشخيصها بفعل أدائي على خشبة، وفي ذلك يقول الممثل (تالما): "الخيال هو مصدر الإحساس ويجب أن يكون خلاقاً ونشطاً وقوياً وقادراً على أن يصنع في شئ خيالي واحد صفات أشياء كثيرة حقيقية"⁽¹⁾.

فخيال الممثل هو الذي يحول الكلمات إلى قوة "تؤثر في المشاهد وتجعله يرى الكلمات ويتصورها، أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها"⁽²⁾. ومن ثم تنتقل الصور الذهنية المتشكلة إلى مرحلة الإعداد الوجداني والنفسي، فيتعرف الممثل على طبيعة الشخصية التي سيؤديها وأبعادها النفسية (داخلياً + خارجياً)، وأخيراً حركياً على خشبة المسرح في الوضع الواقعي الذي يدفعه إلى الإيمان بالنوهم الكامل بالدور وإنعاشه إنعاشاً كاملاً، ويتم بلوغ ذلك من خلال عمل صعب بواسطة التقنية الروحية الفيزيولوجية، ووفقاً لرأي

(1) جلال الشرفاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، ص 169.

(2) مرفاجات نوي هارون وآخرون، تدريب الممثل جسدياً، ص 80.

المخرج ستانسلافسكي فإن الظروف المنتعشة التي يمر بها الممثل بدءاً من لحظة الشروع في العمل (مرحلة تشكيل الصورة المتخيلة للشخصية) مروراً بالتنفيذ (الإعداد النفسي والوجداني والحركي) تتولد " بصورة حدسية تلقائية في داخل الممثل وخارجه حقيقة الانفعالات أو احتمالية عمليات الشعور القريبة من الدور"⁽¹⁾.



إن واحدة من الاشتراطات التقنية المهمة التي يجب توافرها عند الممثل الناجح ويعمل على تجميعها وإدائها لديه هو شرط الخيال الذي بدونه لا يمكن أن تتم صياغة الشخصية المُنَلَّة على خشبة المسرح، فمثلاً " بلا مخيلة سيصبح مرتكساً حالماً يسند إليه الدور ولن يفتش عن مصادر حقيقية لدوره"⁽²⁾. فالخيال شرط ضروري في عدة الممثل، فهو يوحى للممثل " بإمكانية وقوع كل أحداث المسرحية له، لأنها أحداث تقع داخل نطاق التجربة البشرية ومن ثم تزداد خصوبة عرضه المسرحي"⁽³⁾. وفي ذلك يرى المخرج ستانسلافسكي أن الممثل الناجح هو الذي ينمي خياله ويشحذه إلى أقصى حد في عمله المسرحي وإلا فإنه سوف " يمسقط في أيدي المخرجين الذين سوف يمسدون هذا النفس باستخدام خيالهم الخاص، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج"⁽⁴⁾.

(1) ككونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ص 448.

(2) عليل مهدي، متعة المسرح، ص 97.

(3) موريس فيشمان، تدريب الممثل، ص 39.

(4) شمسطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ص 72.

إن خيال الممثل عادة ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع عامل الانتباه لديه، فيتمشي الممثل مختلف الصفات على شكل ما يراه أو يسمعه فعلاً على خشبة المسرح، وطبقاً لهذه الصفات يتعامل مع الموضوع الموجود فعلاً أمامه ويبني معه مختلف العلاقات التي تلخص نشاطه الخيالي الإبداعي.

والحال أن نشاط خيال الممثل الإبداعي يتَّسبب عادة للموضوعات الحقيقية المدركة صفات ذهنية ليست من طبيعتها، ثم يدخلها بقوة تفكيره الإبداعي في حالات وعلاقات لم تكن ولا يمكن أن تكون فيها إلا في مخيلة صانعها (ككاتب النص)، الأمر الذي يجعل خيال الممثل يملك في هذه الحالة صيغة ذاتية واضحة، فهو يضيف من عنده للموضوعات صفات وخصائص لا يملكها الشيء بنفسه، وفي ذلك يقول ستانيسلافسكي: "إن الخيال الفني الخصب يشارك مشاركة كبيرة عندما يفسر الممثل السطور ويملاً ما بينها بالمعاني التي تكمن خلف النص الظاهر. إن السطور التي يكتبها المؤلف تظل ميتة إلى أن يحلها الممثل، ويستخرج المعنى الذي أودعه فيها المؤلف عن هدف"⁽¹⁾، غير أنه من الضروري ملاحظة أنَّ جميع الخصائص والصفات التي ينسبها الممثل للموضوع فعلاً عن كل المواقف المختلفة التي يدخل موضوعه فيها ذهنياً بمساعدة خياله، تتولد كلها في وعيه نتيجة لتأثير الواقع الموضوعي، ويقصد هنا الواقع الذي أثر عليه سابقاً في الحياة العادية.

وعادة ما يتمتع الممثل بقدرة خيالية تختلف في طبيعتها عن شكل التخيلات التي يتمتع بها الفنانون الآخرون (الرسامون، النحاتون، الموسيقيون...)، وينحصر الفرق في أن الممثل عندما يتخيل فهذا يعني أنه يلعب في داخله، أنه لا يرسم الموضوع المتخيل خارج ذاته، بل يحس بنفسه فاعلاً بصفة الشخصية لأن مادة فن الممثل هي الفعل.

(1) سونيا مور، منهج ستانيسلافسكي في التمثيل، ص 266.

لهذا فإن الممثل عندما يتخيل فهذا يعني أنه يفعل، ولكنه يفعل في مخيلته فقط، في أحلامه الإبداعية بشكل مؤقت، وعندما يتخيل أي شيء من حياة الشخصية فإنه لا يفصل نفسه عن هذه الشخصية، إنه لا يفكر في الشخصية بصفة الشخص الثالث (هو) بل يفكر دائماً بصفة الشخص الأول (أنا)*. فالممثل ككائن مزدوج يتشظى داخلياً (ذات فيزيقية + ذات متخيلة شخصانية) ويخلق لنفسه عالماً خيالياً جمالياً في مواجهة العالم الفيزيقي الواقعي الذي يشارك فيه الآخرون وإن " المهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا- هنا - الآن) أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي والواقعي، وإن يكون قادراً على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وثبितه أو تكثيفه ليصبح قادراً على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض، وهذا بالطبع وفق شبكة منظمة من الحركات والأصوات والإيقاعات المتداخلة التي تشكل في مجموعها إيقاع العرض العام"¹¹. ولكي ينجح الممثل في عمله عليه أن يلتحم مع الشخصية التي سيؤديها على خشبة المسرح مراراً وتكراراً في مخيلته بشكل مسبق.

✦ في الوقت الذي سعى فيه المخرجون والممثلون إلى تأكيد اشتراطات فنية تخدم الممثل في عمله وتساعد على التماهي مع الشخصية المؤداة على خشبة المسرح، نأى عن هذا السياق الفني الطرح برتولت بريخت الذي عمل على إبقاء مسافة محددة بين الممثل والشخصية، وهذه المسافة جزء من اشتراطات التفریب *distanation* الذي نادى به في مسرحه الشعبي والتفریب يسعى على فصل شخصية الممثل عن الشخصية المعقدة بواسطة سلسلة من العوائق التقنية التي أوجدها. ورأى بريخت أن المعالجة الفنية التي توصل إليها المخرجون الذي يتقدمهم ستانيسلافسكي فيما يخص خيال الممثل، إنما هي معالجات ساذجة جداً ذات طابع سطحي لأنها تنظم من الاندماج العاطفي كلما تحدث الإيهام عند المتلقي. فبريخت أكد على الطيف عند الممثل لكن هذا التأكيد يتحدد في فترات التدريب الأولية بوصفه جزءاً من حركات الممثل، ولكن على الممثل أن يداوم في كثير من لحظات العرض المسرحي التي يغرب فيها.

(1) صالح سعد، أنا - الآخر لمواجهة الفن التمثيلي، ص 137.

ومما لا ريب فيه أن مغيلة الممثل الإبداعية مثلها مثل مغيلة الكاتب ذات علاقة بالتصورات المرتبطة بالحواس الخمس كلها، غير أن هذه التصورات تبقى غير مهيمنة في مغيلة الممثل لأن التصورات المهيمنة هي التي ترتبط بتنفيذ الأفعال. فشكل فعل في العادة هو عمل نفسي - عضلي، ولهذا لا يمكن تنفيذ أي فعل من دون مشاركة عضلات جسم الممثل. وإذا استرجع الممثل فعلاً من الأفعال فإنه بالضرورة قد أدخل الذاكرة العضلية في حالة النشاط، وأنه عندما ينفذ فعلاً من الأفعال في مغيلته فإنه لا بد أن يشعر بقيامه بعدد من الحركات الضرورية لتنفيذ هذا الفعل أو ذلك. إن الممثل الذي يحلم بهذه الطريقة يبدو في الظاهر صامتاً ساكناً، أما في حقيقة الأمر فعضلات الممثل تكون في حالة عمل، ولكن ما تقوم به هذه العضلات من عمل ضئيل هو في حقيقته جنين حركة، أو ما يسميه المخرج (بوريس زاخوفا: روسيا 1896 - 1976) بـ (التصورات العضلية)، ومن ثم فإن كل ما يظهر في نفسية الممثل يطلق عليه زاخوفا أجنة أحاسيس أو تصورات عاطفية. وحتى تستطيع شعار خيال الممثل الإبداعية أن تفدي إيمانه المسرحي وتتمينه، يرى المخرج ستانيسلافسكي وبماضده الرأي المخرج زاخوفا، أن على الخيال أن يكون تصورات واضحة حية (شخصيات)، محددة ومشوقة للممثل ذاته وليس مجرد وقائع أو معطيات عامة. كما على الخيال أن يمتلك الصفة الأساسية للخيال التمثيلي (معرفة تقنية)، أي أن يجبر الممثل على لعب كل ما يجول في داخله، بمعنى أن يحمله على الفعل التخيل في صفة الشخصية، مدخلاً ذاكرته العضلية في حيز العمل⁽¹⁾.

فكل شيء يتخيله الممثل يجب أن يكون دقيقاً ومنطقياً ومستوعباً وإلا سيذهب عمله مع أدراج الريح، وفي ذلك يوجه ستانيسلافسكي النصيح والإرشاد للممثلين حيث يقول: "عندما تعمل مغيلتك اعرف دائماً من أنت، أين، وكيف،

(1) بوريس زاخوفا، إعداد المثل، ص 190 - 191.

ولماذا، ولأي هدف؟ أفضل هذا سيساعدك على تكوين صورة محددة لحياة متخيلة، حتى لو حاولت أن تمسح حياة شيء جمادي، فانك تستطيع أن تحرك نشاطاً داخلياً لو سألت نفسك وأجبت بمساعدة خيالك: من، متى أين، لماذا وكيف، ولأي هدف؟ عندما يتجرف الممثل بخياله الخلاق، يكون طبيعياً تلقائياً نشطاً وفعالاً، وهذا ما يوفق انفعالاته، إن كل كلمة أو حركة تصدر من الممثل على خشبة المسرح يجب أن تكون نتيجة عمل خصصه والتدريبات تساعد على تشييط الخيال وتقويته وإخصابه⁽¹⁾.

ثالثاً: الخيال والإضاءة المسرحية

الإضاءة من العناصر التقنية المهمة في تنفيذ الفضاء المسرحي وتحديد رفعة أمام المتلقين. فهي تسهم إسهاماً كبيراً وبشكل أساسي في تشكيل البعد السينوغرافي في *Scenography لقضاء العرض (بيت، شارع، ساحة، غابة...) وزمائه (ليل، نهار، جو الفصول الأربعة، ضوء الشمس والقمر...) وإيقاع العرض (إبراز تواتر مراحل الحدث أو التركيز على لحظات معينة أو واقعة ما) وتحديد مفاصل العرض الأساسية (تقطيع الحدث بتعاقب الضوء والظلام) فضلاً عن ذلك فهي تسهم في خلق الإحساس بجو معين (رعب، هدوء، ترقب...) وفي إبراز أداء الممثل وتعبيرات وجهه وحركته على خشبة المسرح. من جانب آخر تلعب الإضاءة دوراً في توجيه عملية التلقي (التخييل) والإحالة والتأويل من خلال توضيح تعددية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة (آنية الصورة)، فكما أن تجهيزها

(1) سونيا مور، منهج ستانيسلافسكي في التمثيل، ص 267.

* السينوغرافيا: تعبير السينوغرافيا في المسرح يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفياً. أما تعبيراً فهو فلسفة علم النظرية الذي يبحث في ماهية شكل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جمعياً وشكلاً ومتناسقاً أمام المتلقين. وتهدف السينوغرافيا إلى تلويح حركة الفنون التشكيلية والتطبيقية في خدمة العرض المسرحي.

يمكن أن يؤثر في تدعيم خلق الإحساس بالواقع وإدراك تجلّي العناصر المسرحية بشكل متساوٍ أو في خلق الإحساس بالرتابة.

لقد عوّل الكثير من المخرجين في مسرحياتهم على عنصر الإضاءة بما تحدّثه من صدمات وردود أفعال عند المتلقي (تخييل)، فهي "تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين ... كما أن لون الإضاءة وتحديد الظلال وتوزيعها لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين"⁽¹⁾. ولهذا كعد عدد من المخرجين في الاتكاء على هذا العنصر في مسرحياتهم بما يوفره لهم من مناحات تخدم رؤاهم الخيالية التي لا يمكن أن تحفّظ العناصر الأخرى بنفس الكفاءة.

وضمن هذا التوجه سعى المخرج (أدولف آيبا، سويسرا 1862 - 1928) إلى خلق الإحساس بالعرض المسرحي من خلال مشهدية الصور البصرية والتشكيلات المكانية والزمانية الطافحة بالخيال بشكل مؤثر من خلال استخدام الإضاءة بدلاً عن قطع المنظر، وفي ذلك يقول الناقد والمخرج المسرحي الإنكليزي (جيمس روس إيفانز): "كان آيبا أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحية وجوها، وأهمية الإحياء الذي يكتمل في خيال المتفرج، وأهمية التأثير الذي تحدّثه بقعة ضوء تدهام المثل في وسط معتم"⁽²⁾. فالإضاءة عند آيبا تساعد على خلق تغيرات سريعة حادة في اللون والتركيز وتساعد على تحقيق الصورة الخيالية التي رسمها للمشاهد، كما أن الضوء التعبيري والظل يبرزان الخصائص الحية للممثل ويُعلّان في الدراما فعل الموسيقى المرافقة للأغاني، فهما يعمقان الحدث ويضيفان بعداً زمنياً متخيلاً للفضاء

(1) عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 170.

(2) جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ص 49.

وصولاً إلى الفرص المسرحية التخيل بكل صوره، لأن المسرح عند أيها عالم سحري يولد من أنصاف ظلال وخيالات، تخلق منها الإضاءة رموزاً⁽¹⁾.

هذا وقد سعى أيها في تحقيق مشروعه المسرحي القائم على عنصر الإضاءة في مسرحية (تريستان وإيزولده) للكاتب (ريتشارد فاغنر 1813 - 1883) عندما غامر وأولى الإضاءة السيادة المطلقة في العرض من أجل تحقيق حلمه الخيالي فالفضاء منتشף في كل أوصاله ولا يحتوي على أية تفصيلات زائدة، وقد وصف الناقد (ج.ل. ستان) طبيعة الإضاءة في المسرحية وما حققت من صورة خيالية قائلاً: "عند إطفاء الإضاءة من قبل البطل، يتوقف الزمن ونمعى معالم المكان، وفي هذا الوقت يبقى إطار خلفية الخشبية معلومساً بالظلال في حين تختفي الجدران المطلية باللبلاط والأشجار التي خلفها ضمن جو رتيب نصف مضاء يعطيك انطباعاً بالموت، حين يتحرك الممثلون نحو مقدم الخشب يصبح المشاهد مدركاً لحالة موت الزمن وتصبح الخلفية غير مرئية، كما يندمج هذا الجو الخفي نصف المضاء مع النغمة. لقد كان استخدام الإضاءة ضمن مجموعة المركبات في محصلته النهائية شبيهاً بتوزيع أوركستراي للألوان الموسيقية الباعثة على الخيال"⁽²⁾. ومن المخرجين المعاصرين الذين أكدوا في روبرتواهم المسرحي عنصر الإضاءة المخرج (روبرت ويلسون: أمريكا 1941 -) صاحب الدراما (النفسانية الذاتية Autistic)* في مسرحية (الثوار) التي قدمها عام 1984. فقد شيد عرضاً مسرحياً كاملاً يقوم على الإضاءة الخادعة، فعين تفتح المستارة يطل حائطاً مائلاً على خشبة المسرح، وعلى هذا الحائط يقف ثمانية رجال

(1) سعد ارش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 111.

(2) ج.ل. ستان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ص 222 - 223.

* يشير مصطلح Autistic إلى الاضطرابات النفسية التي تؤدي بالفردي إلى الانسحاب داخل ذاته، ومن سمات هذه الاضطرابات أيضاً تجاهل الواقع الخارجي، وفقدان التواصل مع الآخرين وإن كان هناك ثمة تواصل مع الموجودات.

بالملابس العسكرية والإضاءة تسقط عليهم بشكل مؤثر. ثم تتغير الإضاءة إلى حركة إظلام، وحينما تسقط الإضاءة ثانية يستلقي الرجال على الأرض بشكل يخيل للمتلقي أن هؤلاء لم يكونوا سوى ثوار وقد أطلقت عليهم النيران، ويتكرر المشهد، ولكن بإضاءة مختلفة كل مرة، والهدف كما يقول المخرج من وراء تصميم الإضاءة بهذا الشكل هو إضراخ توترات المتلقي عبر التشكيل الضوئي والجسدي على المسرح وجعله في حالة تركيز تام وخيال وتأويل⁽¹⁾.

أو في تجارب هذا المخرج المسرحية مع (الصم والصم) عندما قدم عروضاً مسرحية تقوم على الخيال الكامل والإبهار الشديد، ولعل مسرحية (نظرة الأمم) عام 1985 خير مثال على ذلك إذ تحرر فيها كلياً من استعمال الحكام لصالح الصورة المعتمدة على الإضاءة الموحية من خلال تشييد فضاء خيالي يسهم في تعزيز الصورة المشهدة.

رابعاً : الخيال ومكان العرض

المكان هو الموضع أو الحيز المادي الذي يمكن إدراكه بالحواس، ولعله العنصر الأساس والأهم بين عناصر العرض المسرحي فالمكان حاله حال الزمن المسرحي ذو طبيعة ثنائية كونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على خشبة) من جهة أخرى، وضمن هذه الطبيعة الثنائية للمكان تطلق تسمية المكان المسرحي على الموضع

(1) عبد الرحمن حمادي، واقع ومفاهيم التجريبية المسرحية في الغرب، ص 63.

✱ مسرح الصم والصم: افتتح هذا المسرح عام 1967 م في أمريكا على يد المسرحي (دافيد هابس)، ويهدف إلى رفد الحركة المسرحية بممثلين ذوي إمكانيات عالية، وإن لمالك مسرحيات الصم موضوعات عديدة تشغل الدراما والفكوميديا. وقد عمل مع هذا المسرح عدد كبير من المخرجين يتقدمهم (روبرت ويلسون) الذي وجد أن عجز الصم والصم واليهتم اكسبهم صيغة أدراكية مختلفة بشكل أدبيكالي، وقد سمح لهم ذلك بفهم أمور مر عليها الأفراد الطبيعيون مراراً من دون أن يتركوا أثراً واضحاً.

الذي تقدم فيه العرض المسرحية سواء أكان بناءً شهد خصيصاً لهذا الغرض مثل صالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق، أم حيزاً مكانياً يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (الشارع، المرائب، الحديقة). وفي كل الحالات ومهما اختلف وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح ومن حضارة لأخرى ومهما كانت نوعية العرض، فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضويًا هما: حيز التمثيل الذي يتم فيه الأداء المسرحي، وحيز الفرجة وفيه يتم التلقي، وأن العلاقة بين هذين الحيزين علاقة آتية تدوم مدة العرض المسرحي وتنتهي بانتهائه. وتفرضها طبيعته الخاصة بنض النظر عن الترتيب الذي تفرضه سينوغرافيا المكان. وعادة ما يُصور مكان الحدث المسرحي مادياً بعلامات تُتركّ بالحواس وتنتهي إلى نظم مختلفة تسهم في تأثيث الفضاء المسرحي مثل عناصر المنظر وأجساد الممثلين والإضاءة والأزياء والمؤثرات السمعية... الخ، وبوساطة هذه العلامات يتحول المكان إلى فضاء للمحاكاة، يتم فيه عرض التخيل الدرامي الذي يفرضه النص أو المخرج. ويقع على المكان المسرحي وظيفة ارجاعية، إذ أن المتلقي يتعرف من خلاله على العالم المصور أمامه ويقارنه بحديثات الواقع الذي يعيش فيه، وهذه العلاقة بين العالم الواقعي الذي ينتمي إليه المتلقي وبين العالم المُتخَيَّل المَصَوَّر على الخشبة محكومة بكيفية التعامل مع مكان العرض وبالعلاقة بين أجزائه (الصالة، الخشبة). فالمكان يمد من أهم المعطيات التي تحدد المنظر المسرحي الذي يجب التفاعل معه واستغلاله، لأن العرض يصل دائماً إلى ذروته في المكان الذي خلق فيه وإلا فإن شغنته العاطفية ستكون قليلة ومن ثم عدم التفاعل معه من قبل المتلقي.

إن طبيعة العلاقة بين الصالة والخشبة كترتيب مكاني وكشكل سينوغرافي تلعب دورها في تحقيق الإيهام = (علاقة المجابهة في اللعبة الإيطالية) أو في كسر الإيهام = (علاقة التداخل في المسرح الشرقي، علاقة الإحاطة في كل المسارح ذات الشكل الدائري، إلغاء المسافة بين الممثل والمتلقي، علاقة التبصر في

التجارب المسرحية الحديثة)*. والحال أن شكل المكان وأسلوب تصويره يرتبطان دوراً أساسياً في تحديد نوعية تلقي العرض المسرحي وشكله ومن ثم إعادة إنتاج مظاهره ثانية عند المتلقي (فعل التخييل)، وقد لخص الناقد الفرنسي (إتيين سوربيو) هذه المعطيات بصورتين مكانيتين: أولاً صورة الكروي، والأخرى صورة المكعب، وعدهما الإطارين الأساسيين لشكل المكان في المسرح عبر مسيرته، وفي ذلك يقول: "إن علاقة الفرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يختزل علاقة الإنسان بالعالم، فالكروي يفترض وجود المتفرج داخل العالم المصور، ويكون فيه حيز الفرجة وحيز الأداء متداخلين لا فصل بينهما بحيث يتحول العرض إلى ما يشبه الاحتفال. أما المكعب فيفترض وجود المتفرج مقابل العالم المصور، أي في علاقة ابتعاد عما وراء وانفصال عنه. ويكون المكان

* نوسعت دائرة العلاقات بين التلقين وحيثيات الفضاء المسرحي، فبعد أن ظلت العلاقة بين الاثنين لعقب طويلة يحكمها الجدار الرابع، أخذت هذه العلاقة بالاتساق من حاكم هذا الجدار وأصبح هنالك تماهي بين التلقين وحيثيات الفضاء المسرحي من طريق الاشتراك القطبي بين الاثنين بدءاً مع تجارب المخرج مايرهولد وبرتولت بريخت وما أعقب ذلك. فالاتجاهات الحديثة في المسرح أكدت على العلاقة بين التلقين والممكن وأمكانية التبادل الحيوي بين دور كل منهما. فظهر أن هذه العلاقة قد تفاوتت في درجاتها بحسب طبيعة شكل اتجاه. فقد اتخذ اشتراك التلقين في العرض صوراً عديدة، فهي مسرحية (أبو ملكاً) للمكاتب (الفريد جاري) مثلاً عمل المخرج (بيتر بروك) على إشراك التلقين في المسرحية عندما جعل بعضاً منهم يساعدون الممكن في عملهم من طريق حمل بعض قطع الناظر أو تقديم المساعدة للممكن. وفي عرضه لمسرحية (كفارمن) أحضر فتاة من وسط التلقين وجعلها تقف على خشبة المسرح بدلاً من كفارمن التي كانت مشغولة مع إحدى الشخصيات الأخرى، وتمثل هذه الأمثلة الجانب المحافظ من سياسة إشراك التلقين في العرض. وفي أمثلة أخرى مثل أعمال المخرج (ريتشارد شتير: أمريكا 1939 -) في عروض (مسرح البيئة المحيطة) وأعمال المخرجة (جوديث مالينا: أمريكا 1927 -) في عروض (المسرح الحي). وأعمال المخرج (جبروم سافاري: فرنسا) الذي قدم عروضاً في المستشفيات والألعاب

في هذه الحالة مستقلاً إلى حينين هما مكان من يتطرق ومكان ما يتطرق إليه وهذا ما تمثله علاقة المجابهة في المسرح وعلى الأخص في العلية الإيطالية⁽¹⁾.

وهكذا يتضح أن المكان المسرحي هو الخيط الناظم لعناصر العرض جميعها، وإن هذه المهمة التي يضطلع بها من وجهة نظر أحد الباحثين المعاصرين معقدة للغاية، فقد يوجد المكان عناصر العرض بطريقة سلبية وكانه مكان محايد توجد فيه كل العناصر المشاركة بالعرض (حاضنة) وبذلك لا يثير أدنى تساؤل عند المتلقي أو يحفز ذاكرته وخياله. وقد يبدو المكان كأنه بنية ترسم علاقات معينة بين العناصر المكونة للعرض: مكان مقلق ومكان مفتوح، مكان واحد أو مكان يتفرع إلى أمكنة عدة. وقد يحاول المكان أن يعتمد في مهمته جمع عناصر العرض ويوحدها كما في بعض الأشكال المسرحية الحديثة والمعاصرة، حتى يجبر المتلقي على التساؤل عن تصويره الخاص للمكان وما يثيره عنده من تداعيات تخيلية⁽²⁾.

والمكان في الاتجاهات الإخراجية الحديثة والمعاصرة يمكن أن يكون صورة لأماكن خيالية في كل مظاهرها أو أماكن الحلم، حلم المؤلف المتمثل في الشخصيات كما فعل الكاتبة (موريس ماترنك: بلجيكا 1862 - 1949) في مسرحية (بلياس وميليزاند)، أو حلم المخرج نفسه كما فعل المخرج آرثو في مسرحية (آل شنشي)، فارتو سمح لخياله المسرحي أن ينهض على غير ما اعتاد عليه المخرجون الذين سبقوه أو جالواه ويذهب إلى مكان غير تقليدي (مخزن عتيق مهجور) ليكمل منه مكاناً لعرض هذه المسرحية كجزء من واقع رسمه خياله وأراد له التطبيق بوصفه مشروعاً تجريبياً، وفي ذلك يقول: "سنلقي خشبة المسرح والصالة، ونستبدلها بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، يصبح

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 474 - 475.

(2) سامية اسعد احمد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ص 89.

مسرح الأحداث ذاته، ونعهد الاتصال المباشر بين المتفرج والمرض، والعمل والمتفرج، نظراً لأن المتفرج الذي وضع وسط الأحداث محاط بها ومتأثر أيضاً بها. ووضع المتفرج هذا ناتج عن شكل البهو (الصالة) ذاته، منهجر صالات المرض الموجودة حالياً، وتنتقل إلى مخزن أو حضيرة (جراج) نعيد بناءهما وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء بعض الكنائس والأماكن المقدسة ومعابد جبال التبت العليا⁽¹⁾. أو كما فعل المخرج بيتر برونك عندما قادته مخيلته إلى عروض مسرحية جديدة نأى فيها عن العروض التقليدية التي تشبث بخشبة المسرح. فقد كدّ في تحقيق صورة المسرحية التخيلية التي استوعبتها الساحات العامة والمقاهي والمستشفيات والخرائب القديمة لليبرسيبوليس Persepolis، كما قدم عروضاً في القرى الأفريقية وفي الحدائق الأمريكية وفي مكبات الجنود ووسط المقاعد الحجرية في متزهات المدن، وأراد من وراء كل ذلك أن يقدم مسرحاً يحرك قريحة المتلقي التخيلية ويشرحها في لعبته المسرحية المخيلة*.

ومن تجارب المخرجين المسرحية غير التقليدية في استثمارها للرقعة الجغرافية (المكان) وتطويعها للصورة الباذخة في الخيال، تجربة المخرج (بيجي جيجوجيفسكي، بولندا)، إذ تنسم أعماله بتجاربها المعمارية الفضائية الهادفة إلى توسيع رقعة خشبة المسرح اعتماداً على الخيال في شكلتها، ويظهر هذا

(1) انتوان ارتو، المسرح وفريقه، ص 85.

* واحدة من تجارب بيتر برونك المسرحية الهامة هي مسرحية (اجتماع الطيور) التي قدمها في أحراش عدد من دول أفريقيا وسعى فيها إلى تقديم تجربة مسرحية لعلمها الأول في هذا الجانب، وفي ذلك يقول برونك: قدمنا شذرات قصيرة من اجتماع الطيور في أحراش أفريقيا وفي ضواحي باريس وبلاشستوك مع الشبيكانو في كاليفورنيا وبلاشستوك مع البسود في (مينسوتا) وعلى نواصي الشوارع في بروكسلين، دائماً في أشكال مختلفة، أشكال تليها ضرورة التواصل، ولكننا نكتشف دائماً بالفعال عظيم وأن مضمونها مكان عالياً، وأنه يستطيع أن يتخطى كل الحواجز الثقافية والاجتماعية. كلما قدم مسرحية (الأبد) التي نخل فيها تجربة واحدة من الفئات الأفريقية التي تضررت بفعل المدينة الحديثة.

واضحاً في مسرحيته (الشرفة) للكاتب (جان جنيه: فرنسا 1910 - 1986) بمسرح (أثينوم) ب (أورشو)، حيث استغل مكان جلوس المتلقين وصممه مسرحاً دائرياً، وخشبة المسرح صيرها مكاناً لخلع ملابس المتلقين (القبعات، السترات، المعاطف) كما استغل البوفيه وغيرها من أماكن المسرح كجزء لا يتجزأ من مساحة العرض المسرحي، وقد أراد ينجي من وراء عمله هذا أن يعقد صلة حميمة بين العمل وبين المتلقين أملاً في زيادة القدرة التخيلية والتأويلية عند المتلقين من جهة، ومن أجل تحقيق رؤاه الخيالية من جهة أخرى¹¹.

وسار على النهج ذاته المخرج المعاصر (يانيش كوكوكوس: ألتنا 1944 -) فهو يركز في تجاربه السينوغرافية كثيراً على الإطار الذي يتوافق فنياً مع العرض، وهو إطار يحترم هندسة المكان وذلك اعتقاداً منه أن الطريقة التي يستقبل بها المتلقي الصورة يجب أن تمر من حدود مقصورة ومصنوعة تتعدى المبنى المسرحي ويهتم داخل هذه الحدود بالمنظور والنسب الصحيحة على الرغم من أن النسب عنده تخلق من القواعد التصويرية وتتحوّل منحى تجريبياً خيالياً بحثاً. وهناك شئ آخر يضعه كوكوكوس في الاعتبار ألا وهو حجم خشبة المسرح فدائماً ما يتخيل المنظور الذي سوف يقوم بصنعه وفقاً لنسب المسرح نفسها إلى حجمها الذي لا يراه المتلقي. وتتضاعف أهمية هذا التحليل في حالة وجود إطار إضافي إلى جانب الإطار الأصلي. أما عندما يعمل كوكوكوس في مسرح صغير الحجم فإنه يقوم بتصغير المساحة ويحاول أن يفعل كل ما بوسعه لكي لا يقع في فخ محاولة تكبير مساحة صغيرة. ولذلك يقوم - على العكس - بتصغيرها، وكلما جرى تصغيرها تكبرت تخيلياً، كما ينتهي المبدأ نفسه عندما يعمل على مسرح كبير، وهو المبدأ القائم على احترام مساحات المكان وفضاءاته المقنود لرؤاه الطافحة بالخيال، كما هو الحال في مسرحية (الكثرا) عام 1986 ومسرحية (التبادل) 1987¹².

(1) زيجمونت هينر، جماليات فن الإخراج، ص 244.

(2) عواد علي، يانيش كوكوكوس شاعر السينوغرافيا ومهندس الخيال، ص 11.

خامساً: الخيال والزي المسرحي

الزي المسرحي هو اللباس الذي يرتديه الممثل أثناء أدائه للدور في العرض المسرحي ويؤدي دوراً مهماً في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها، كما أنه يكشف عن زمكانية الحدث وجمالية العرض. فالزي يجب أن يكون كثيفاً بالقدر الذي يضمن له أن يثبت دلالاته، كما يجب أن يكون شفافاً بالقدر الذي يمنع علاماته من توليد علامات أخرى طفيلية تحير المتلقي من جهة، وتزعزع الشخصية المثلة عن صورتها من جهة أخرى، وفي ذلك يقول الناقد رولان بارت: "على الزي أن يجد التوازن الصادر الذي يساعدنا على قراءة الفعل المسرحي دون أن يحمله بأحمال إضافية طفيلية"⁵⁷.

لقد آلى المخرجون المسرحيون على أنفسهم أن يعقدوا صلة اقتران بين زي الممثل والشخصية المثلة أملاً في إحياء الشخصية إلى أعلى مستوى من التطابق مع الصورة الخيالية التي رسمها المؤلف في مدونته، وهذا ما داوم عليه المخرجون الواقعيون والطبيعيون وفي طلبتهم المخرج ستانيسلافسكي. وقد ظل الحال هكذا، أي الاتساق التام بين الشخصية المثلة والزي لسنوات طويلة حتى بانت الاتجاهات الإخراجية المعاصرة إذ بدأ التعامل مع الزي على وفق رؤية المخرج وخياله ومرجعياته الفلسفية والفنية لا على وفق معطيات مدونة المؤلف أو المطابقة الأركيولوجية مما وفر للزي مساحة من الديناميكية في التصميم من أجل إظهار الحلم والخيال.

لقد عوّل بعض المخرجين المسرحيين في تقديم أعمالهم على عنصر الزي، غير أن هذا التعويل جاء مناقضاً لمبدأ (التطابق = الاتساق بين بعد الشخصية وزياها)، وإن أحداث هذا التناقض المقصود ما بين تصميم الزي وأبعاد الشخصية يقضي بالنتيجة إلى إطلاق العنان والخيال عند المصمم أو المخرج. فهناك من

(1) رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ص 57.

الأزياء ما تحمل وثائق تخيلية (من خيال مستحدثها) بعيداً عن أية أبعاد أيقونية حقيقية (مرجماً من الواقع) الأمر الذي يجعل الذي يوصفه دالاً يرتبط بمؤثراته واستخداماته (تحولاته) ويرتبط بمدلوله المستحدث الذي يبرز قيمة العلامة وجمالية تكوينها وهذا ما يتجلى بيناً في تصميمات أزياء مسرحيات المخرج بيتر بروك عندما خلق لغة علامية للأزياء تجاوزت تراكيبها الأيقونية، محدثة في الوقت نفسه صدمة عند المتلقي بما تبثه من شفرات تزيد من القدرة التخيلية عنده كلما حدث في أزياء مسرحية (اجتماع الطير) التي أخرجها في بروكلين عام 1973، التي يقول عنها بروك: "في اجتماع الطير كلما في سواها من الأساطير والتراث، يتم تصوير العالم المرنى باعتباره وهماً، ظلاً سافطاً على سطح هو الأرض"⁽¹⁾. أو كلما فعل المخرج (ميشيل هرمون: فرنسا 1948 -) عندما أخرج مسرحية (فيدرا) عام 1993 إذ صمم زياً مسرحياً معاصراً لا يتوافق مع طبيعة الشخصيات في المدونة الراسينية، بل إنه ليس شخصيات المسرحية بنظائرون من الجينز أملاً في تحقيق نوع من المشاركة بين الحدث الممثل وبين زيادة الفاعلية التخيلية للمتلقي عن طريق ترك العنان لخياله في التأويل والإحالة من جهة، وإضفاء روح المعاصرة بما توفره لخيالاته من تحقيق في الواقع من جهة أخرى.⁽²⁾

(1) بيتر بروك، النقطة المتحولة، ص 221.

(2) ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 127.

سادساً : الخيال والمنظر المسرحي

يمنح المنظر (الديكور) المسرحي المرض شكلاً معيناً (بوتنيا Proxemic)* فوحدة " الشكل المنظري مع نظام الصور الفنية للمسرحية كشكل هي أول شرط للتكامل الفني في المرض المسرحي"¹¹. ويرتبط شكل المنظر المسرحي الذي يحدد زمان المكان الحدث الدرامي وجمالياته بعوامل مختلفة يحددها شكل العمارة المسرحية = (أبعادها ومسافة المسرح)، وطبيعة العلاقة بين الخشبة والصالة = (وضعية المشاهد في علاقتها بوضعية المشاهد التالي وبالممثل المؤدي) زد على ذلك فإن المرجعية الفكرية والجمالية للمخرج تحدد الشكل العلامى والتعبير الدقيق للمنظر المسرحي. فالمكتلة (المنظر) التي تشغل حيزاً ما في فضاء العرض لابد من وظيفة لها ومرجع دلالي يتحكم في الصورة القصصية للتوظيف وتعليلها بالشكل المنطقي بعيداً عن الاعتبارية الوظيفية.

ظل المنظر المسرحي رهينة لمعطيات مدونة المؤلف (الظروف المعطاة) رداً طويلاً من الزمن، فأثت المخرجون مسرحياتهم بالمناظر الفخمة التي تكشف عن طبيعة العمل ومذهبه منذ اللحظة الأولى ولا سيما بعد اكتشاف المنظر في الرسم.

* البوتن هو علم المسافة بين شيئين. وقد ميز العالم الأمريكى (إدوارد ت. هال) بين ثلاثة أنساق بوتنية (نحوية) رهينة في المنظر وفقاً لطواعية الحدود التي تقسم الوحدات الشبئية أو ما شابه ذلك. وقد سماها على التوالي (المقوم الثابت) ويشمل عامة التشكيلات المعمارية الستاتيكية (الثابتة) التي ترتبط ببناء المسرح وأبعاده. والمقوم نصف الثابت Semi fixed feature ويشمل الأشياء التي يمكن تحريكها كالأثاث والديكور المسرحي وترتيبات الصالة. والمقوم غير الشكلي Informal ويقصد به علاقات القرب والبعد بين الممثل والمنظر، والممثل والممثل، والممثل والمشاهد، والمشاهد والمشاهد.

(1) المكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ص 112.

يبدو أن الابتكارات الإخراجية الحديثة خففت من وطأة المنظر وقدرته على البوح بمكوناته ميكراً عندما سمى بعض المخرجين في أعمالهم إلى مبدأ التقشف الذي يوفر لهم فرصة التمويل على العناصر المساندة الأخرى في العرض. كما فعل المخرج كروتوفسكي عندما ركز على الممثل في مسرحه بوصفه معوضاً عن العناصر الأخرى. علاوة على ذلك فقد أصبح المنظر بتشكيلاته المعمارية الجديدة يوفر مساحة أمام بعض المخرجين لتطبيق رؤاهم البلاغة بالخيال التي لا يمكن للمنظر التقليدي أن يحققه لهم. فظهرت إلى الوجود عروض مسرحية تعتمد المنظر المتواضع الذي يكشف عن مقدرة عالية من الخيال من جهة، وإلى الإحالة في علاماته عند المتلقي من جهة أخرى، وهذا يبدو واضحاً كما فعل المخرج ماهرولد عندما قلص خشبة المسرح إلى ايسر أشكالها واستعمل البرانككاهلات بدلاً من المنظر التقليدي في مسرحياته ولا سيما في مسرحية (حياة إنسان) عندما قام بإخراج هذه المسرحية من دون منظر (ديكور) بفهمه الموهود. فقد غطى خشبة المسرح وجدرانه بمادة الخيش كما رفع الأضواء الأرضية والمعلقة مما أدى إلى نشوء مساحة رمادية ضبابية وحيدة اللون (جدران رمادية، سقف رمادي، أرض رمادية) ونصب ضوء رمادياً ثابتاً ضعيفاً من منبع غير مرئي لا يخلق ظلالاً أو بقعاً ضوئية. وبعد الاستهلال يكشف الستار عن ظلمة عميقة يسودها المسكون. ويصبح دور الأثاث البسيط والملحقات على خشبة المسرح الخالية من المناظر المألوفة أكثر أهمية تلوكها لخيال المتلقي عملية بناء الصورة من خلال التدايعات⁽¹⁾. أو في الوقت نفسه ظهرت عروض مسرحية تعتمد المنظر الفخم المبهرج الذي ينم عن مخيلة خصبة في التصميم كما فعل المخرج إدوارد كوردن كيريج في مسرحية (هملت). ففي المشهد الأول بدت خشبة المسرح بمستأثرها الشاهقة البلاغة كأنها ملهنة بزواياها النامضة والممرات والظلال العميقة ونثار من ضوء القمر والحرس الذين يعمرون بين الحين والحين. كما جعل

(1) فيفولد ماهرولد، في الفن المسرحي، ج 1، ص 239.

كسريج شخصية الشيخ تبرز من بين الستائر الرمادية بكتباتها الرمادية أمام الجدران الرمادية وعباءته الطويلة تنزلق وراءه وهجاء يبدو الشيخ في قطعة من الضوء، فيجفل الحراس لكنه سرعان ما يدخل إحدى فتحات الستارة ويختفي. وفي مشهد البلاط غطى كسريج الستائر بأوراق مذهبة وجعل الملك والملكة يجلسان على مكان مرتفع ويلبسان ثياب مذهبة وتبدل من أكتافهما عباءة ذهبية ضخمة تغطي الخشبة كلها، في تلك العبادة ثقب تبدو منها رؤوس رجال البلاط، وأضئ المشهد إخساء خافتة كهي يبدو التمازج الذهب وسط الظلام المحيط⁽¹⁾. إن الوصف المتقدم لمنظر المسرحية إنما يوحي عن مقدرة خيالية عالية عند المخرج الذي أراد من عمله هذا أن يصدم المتلقي ويحفز خياله على تفكيكه أوصال المنظر ومن ثم إعادة تركيبه من جديد وفقاً للرؤية الخيالية ثاقبة.

وتعد تجارب المخرج (جورج بيوتيف: روسيا 1884 - 1939) من التجارب المسرحية المهمة في القرن العشرين لاعتمادها على الخيال الجامع في تشكيل الفضاء المسرحي. إذ كان المسرح بالنسبة لهذا المخرج نتاجاً للخيال حتى وإن كان ينبثق عن الواقع، فالصورة المسرحية عنده لا تنزل إلى مستوى الفوتوغراف عن الواقع لأن المسرح لديه نفعة شعرية تحيل ماديات الحياة إلى نفعة موسيقية وبقعة لونية أو إيقاع يتألف من لحظة الصمت ولحظة الصوت⁽²⁾. فقد كان بيوتيف يبتكر من خيالاته لكل نص مسرحي عالماً خاصاً به، ولم يكن يعيل إلى المناظر المركبة بقدر ميله إلى الأشكال التعبيرية البسيطة ولا سيما الثابت منها Dispositif الذي يصلح للتعبير عن كل الأماكن التي تجري فيها الأحداث، الأمر الذي جعل النقاد يطلقون عليه صاحب (نظرية الوحي). والوحي لا يمكن أن يقوم بديلاً عن العلم والمعرفة الشاملة بأصول الشغل المسرحي، ولكنه يرتكز

(1) جيمس روس ليفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ص 47

(2) سعد لويش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 173.

على مصادر واسعة وأحاديث إبداعية وإلى تجربة غنية في كل ميادين العمل المسرحي⁽¹⁾.

ومن المخرجين المعاصرين الذين استهوهم التجريب في المنظر ووجدوا فيه متفهماً لخيالاتهم المخرج (تادووش ككانتور: بولندا 1915 - 1990) فقد كان تصميماته السينوغرافية الموغلة بالخيال وقع خاص في المسرح. فصيغته التشكيلية الجديدة في أعماله المسرحية كانت تمثل لغة فنية كخلفية تعبيرية مكثفة تعبر عن رؤى خيالية، وهذا يتبدى واضحاً في مسرحية (موت الفصل الدراسي) التي احتوت على فلسفته المسرحية ورؤيته الخاصة. فقد أثبت منظراً مسرحياً متقشفاً لا يتجاوز حدود تأثيره بعض القطع البسيطة التي يدعمها وجود الممثلين على خشبة، بل انه اتخذ من الممثلين علامات نظرية ثابتة ومتحركة في نفس الوقت محققاً حلمه الخيالي الذي راوده طويلاً ومحضراً في الوقت نفسه القدرة التخيلية والتأويلية عند المتلقي⁽²⁾.

سابعاً: الخيال والمؤثرات الصوتية

تُعرف المؤثرات الصوتية على أنها " شئ تتجه وسائل إنسانية أو ميكانيكية لتخلق ضوضاءً أو صوتاً يسمعه المتلقون ويرتبط بالمسرحية " ⁽³⁾. ويعود استخدامها في المسرح إلى زمن الأغارقة. ويمكن للمؤثرات أن تؤدي دوراً إبلاغياً إشارياً يجرى بزمكان الحدث (ضجيج شارع في مدينة في نهار) وبمجرى الأحداث على خشبة أو خارجها (صوت طلقة في الكواليس تنبأ بصوت شخص). من جانب آخر فإن المؤثرات لها دور أساس في تشكيل سينوغرافيا العرض عندما توسع الفضاء الدرامي إلى ما هو أبعد من خشبة عن طريق إضافة مساحة

(1) المصدر نفسه، ص 176.

(2) زيجمونت هبتر، جماليات فن الاخراج، ص 281.

(3) إدوين ويلسون، التجربة المسرحية، ص 745.

وإمكانية خيالية إلى الحدث المقرر. زد على ذلك فإن للمؤثرات القدرة على أن تدعم جو المسرحية المرثي أو تكون بديلاً عنه وفي هذه الحالة تصبح نوعاً من المنظر السمعي يدعم جمالية العرض بصور خيالية كخيار إخراجي. والحق أن المؤثرات الصوتية مثلها مثل بقية عناصر العرض يمكن أن تتحقق بأسلوب واقعي يدعم واقعية الصورة على الخشبة ويتممها، أي الإيهام بواقع ما على الخشبة (صوت المطر يوحى بطقس عاصف)، كما يمكن خلق علاقة ما غير متوقعة بين صوت معين ومشاعر معينة (ضربات مطرقة للتأكيد على حالة الإرهاق).

وتنقسم المؤثرات الصوتية تبعاً لطبيعتها في الاستخدام على قسمين: أولهما المؤثرات المصنعة سلفاً أي قبل العرض ومسجلة في شرائط ويتم الاستعانة بها أثناء العرض، والأخرى المؤثرات الحية التي تصاير الحدث المسرحي (آنية) وتكون أكثر تأثيراً من سابقتها بسبب طبيعتها الآنية التي تتعاضد مع متغيرات العرض ومواقفه الطارئة. كما تنقسم المؤثرات على وفق الآلات المستخدمة فيها، فمنها الآلات الموسيقية (الوترية، الهوائية) ومنها الآلات الخشبية بأشكالها المنتظمة كالألواح والأعمدة، ومنها الآلات الحديدية = (المسطوح، الأواني، الأسلحة، الأعمدة) ومنها المؤثرات التي تعتمد على أجهزة الإنسان الصوتية والحركية = (الصارف، الأنين). غير أن المؤثرات الموسيقية تبقى أكثر أنواع المؤثرات الصوتية فعلاً تأثيراً على خشبة المسرح بما تحققه من متعة جمالية حقيقية تساعد المخرج في تحقيق خيالاته، كما تحيل مخيلة المتلقي إلى إنتاج صور سياقية أو نسقية مع الموقف الممثل أمامهم، فهي "إشارة وقرينة، عرض وصورة ورمز، وباختصار علامة"⁽¹⁾.

فضلاً عن ذلك فإن الموسيقى تبعث في كلمات الحوار دفقاً، وفي ذلك يقول المخرج الروسي توفستونوجوف: "يحمل الممثل بكلمته والموسيقى بالآنها ونغماتها

(1) ألكسندر يوسف، الفضاء المسرحي، 147.

أحد المشاهد أو المواقف الدرامية مشتركان في الوصول إلى نقطة درامية معينة أو لحظة تأثيرية خاصة⁽¹⁾.

كما تزيد المؤثرات الموسيقية من فعالية الحدث الدرامي بما تمتلكه من قوة سحرية ، فهي وسيلة لفهم عمل المخرج وخيالاته إضافة إلى إحماساته العاطفية كنوع من الترابط بين الرقم والمادة والفكر. علاوة على ذلك فهي تساعد على إيصال الصور والأفكار إلى المتلقيين بما تمتلكه من رصيد لغوي تعبيري وفعل فيزيقي وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية وخيالية ونفسية عند المتلقيين من جهة ، وفي إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي من جهة أخرى⁽²⁾.

(1) كمال عيد ، توفستونجوف والمخرج المعاصر ، ص 111.

(2) فاضل خليل رشيد ، الموسيقى في المسرح ، ص 35.

الفصل السابع

لتخيال في خطاب المسرح العراقي

7

الفصل السابع

الخيال في خطاب المسرح العراقي

أولاً: الخيال في النص (المدونة)

حافظ المسرح العراقي في عقود التأسيس الخمسة الأولى - الحقبة الممتدة بين عامي 1880 - 1930 على نمطية بذائية أسلوبية تحاكي المسرحية الغربية أو تقلدها في كتابة النص المسرحي وتقای في صياغتها عن الاستغراق في الموضوعات المتخيلة إلا بمقدار ما يوفره خيال الكاتب من مساحة بسيطة وساذجة أحياناً تؤهله آنذاك في كتابة مسرحيته، فالمسرحيات التي كتبت في هذه الحقبة وكن كتابها في اختيار موضوعاتها إلى نصوص الأسرار والمعجزات الدينية المتعلقة مع نصوص الكتاب المقدس بشكل مباشر مثل نصوص الكاتب (الأب حنا حبش) المسرحية التي ما كتبها¹⁸ إلا لتمثل في مدارس دينية مسيحية، فنراه يلتزم وبشكل دقيق بما جاء في الكتاب المقدس من حوادث ثم يبني فيها هيكل مسرحيته¹⁹. علاوة على هذه النصوص ذات الصبغة الدينية ظهرت إلى الوجود مسرحيات ذات تمويل مرجعي تاريخي مثل مسرحية (نبوخذ نصر) عام 1888م للكاتب (الأب هرمز نورمو الكلداني الماروني) التي أراد من ورائها²⁰ بعث الأمجاد واستنهاض الهم وتخفيف الشعور بالذل والضياع الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف أقطارهم²¹. ثم ما لبث المسرحيون أن انعتقوا عن أسر

(1) خضر جمعة حسن، حصاد المسرح في نينوى، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

الموضوعات الدينية والتاريخية مع نهاية القرن التاسع عشر، ليصوبوا أبصارهم صوب الواقع الاجتماعي المعيش آنذاك ويمالجوا موضوعات تهم الإنسان وقضاياه، فعالجوا قضايا الجشع والاستغلال والتميز الطبقي بمسرحيات ذات طابع ساخر ونقدي لاذع كما هو الحال في مسرحية (الطيف وخوشابا) للكاتب (نصوم فتح الله سحرار) التي عرّفها عن مسرحية فرنسية وضعتها (مدام دي بيغوار)، ويصفها الزبيدي في قوله: "إن طبيعة موضوعها الذي كان متباعداً أو بعيداً عن المسرحيات الدينية التي كانت تقدمها المدرسة الأكليريكية إذ كان اجتماعياً قريباً، ثم لأسلوب حوارها الذي تردد بين العامية والفصحى، وأخيراً لطريقة اقتباسها عن الفرنسية وتعريفها"⁴⁷، أو كما في مسرحيات (اسكندر زغبى) و(سليم حسون) وغيرهم.

إن تنامي الشعور الوطني والقومي لدى المثقفين العراقيين في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين خلق جواً مناهضاً للواقع السياسي المضطرب آنذاك، الأمر الذي أدى بهم إلى كتابة المسرحيات التي تدعو إلى تغيير الواقع وإعادة مجد العرب الغابر والوحدة والإخوة، فجاءت مسرحيات (النعمان بن المنذر) و(الفقاعة العراقية) و (دولة الدخلاء) و(في سبيل التاج) و(جزاء الشهامة) وغيرها من المسرحيات التي تعبر عن طبيعة المرحلة ومخاضاتها.

وأحسب أن مسرحيات مرحلة التأسيس تتصف بالبساطة وتفتقر في بنائها إلى أصول الصنعة المسرحية الحقة فضلاً عن استغراقها بالمباشرة وغياب الخيال الإبداعي في صنعها، ومرد ذلك إلى أن كتابها أرادوا من ورائها طرح فكرة معينة من دون اللجوء إلى تقنية الكتابة وآلياتها من جهة، أو أن أغلب هذه المسرحيات كان مقتبساً أو معداً أو معرفاً عن نصوص أجنبية من جهة أخرى،

(1) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، ص 47.

الأمر الذي أدى بهذه المسرحيات إلى أن تخلو من لمسات الخيال وتظل تسير في خط التقليد الأعمى بعيداً عن لمسات خيال كتابها.

لقد دخلت المسرحية في العراق في الأربعينيات مرحلة تمتاز بظهور موجة من الكتاب المسرحيين المجددين الذين ركبن بعضهم إلى صيغ أسلوبية وتقنية مستحدثة لكنها لم تكن معروفة أو مألوفة آنذاك في المسرح العراقي. فجال هؤلاء الكتاب في رحبات الأساطير والقصص الخيالية التي توفر مستويات دلالية كما هو عليه الحال مع مسرحية (رحلة السفيداد الثامنة) عام 1940 للكتاب خلدون ساطع الحصري التي دشنت فيها الأسطورة الخيالية في مسرحيته بعدما وجد في الأسطورة " أثراً بالغاً على كل من كيان الإنسان الواعي وغير الواعي " ⁽¹⁾، ولذلك جاءت المسرحية وهي تحفل بالصور والمواقف الخيالية، وجعل جل أحداثها مستترقة في الخيال، ولعله في عمله هذا فتح الباب على مصراعيه أمام الكتاب الآخرين لنور مثل هكذا موضوعات وبأساليب تقنية أكثر ثراءً وسار على النهج نفسه الكتاب (خالد الشواف) في مسرحيته (شمس) عام 1946 التي أثار فيها كثيراً من أساطير الألف الثاني قبل الميلاد في العراق القديم، فجاءت المسرحية وهي تزخر بالجو الرومانتيكي والشفافية العالية الموغلة بالخيال. إن هذه المسرحيات وغيرها مثل مسرحية (الأشقياء) عام 1948 للكتاب (عبد الستار المزايي) و مسرحية (مصراع ككليوبترا) عام 1946 للكتاب (شهاب القصب)، إنما تدلل على أن الخط البياني لتدخل خيال الكتاب في صنفته بدأ أكثر وضوحاً، وأن المسرحيات بدأت تدخل في مرحلة جديدة يبدو فيها الخيال جلياً.

ومع بداية الخمسينيات دخل المسرح العراقي مرحلة جديدة، إذ أخذ عنفوان المسرح بالتنامي والازدهار، وأخذ الكتاب المسرحيون على عاتقهم مهمة البحث عن صيغ وأساليب تقنية وهنية مستحدثة لتفتح على المسرح العالمي لا سيما وهو

(1) بلنشر، عصر الأساطير، ص 12.

يعبر في دور الهزات التجريبية العنيفة. فهذا المسرحيون العراقيون بالعرف على الصنعة الحقيقية لهذا الفن، علاوة على تعرفهم على المذاهب الفنية وخصائصها وطبيعتها ولا سيما المذهب الواقعي الذي استهوهم أكثر من غيره، وبدؤوا يكتبون المسرحية الواقعية التي وجدوا فيها ضالتهم. فخرجت إلى النور مسرحيات الكاتب يوسف العاني (رأس الشيلة) عام 1951 و (حرم و حبة سوداء) عام 1952 و (أنا أمك يا شاكرك) عام 1956، ومسرحية (رفقاً بالمعذاري) عام 1956 للكاتب حامد السعودي، ومسرحية (صراع مع الظلام) عام 1957 للكاتب محمد منير آل ياسين، ومسرحيات توفيق لازم (البيرثة) عام 1956 و (الشعوذة) عام 1958 و (ضحية الجهل) عام 1959، ومسرحية (شوكت أفندي) عام 1957 للكاتب توفيق البصري، ومجموعة مسرحيات الكاتب سعدون العبيدي التي نشرت عام 1957 وغيرها من المسرحيات. والملاحظ على هذه المسرحيات أن أغلبها قد وقع في فخ الساذجة والتسطح والابتعاد عن المهارة الحرفية للصنعة المسرحية، كما غلب على كتابها افتقارهم للخيال الإبداعي التركيبي الصادر على النهوض بأفكارهم ومن ثم تشييد عوالم مسرحية مستحدثة، بل سعى بعض كتاب هذه المرحلة إلى كتابة مسرحيات تستغرق بالواقعية المجّة على الرغم من تدخل الخيال فيها، باستثناء بعض المسرحيات مثل مسرحية (أنا أمك يا شاكرك) ومسرحيات الكاتب سعدون العبيدي التي كتبت بتقنية فنية جيدة تتم عن إمكانيات تقنية وخيال خصب ومعرفة حقة بالصنعة المسرحية، ويصف الناقد ياسين التصوير المسرح العراقي في تلك الحقبة بالآتي: " لم يرتفع مستوى الواقعية الانتقادية بإطاره الفني عن طريقة تقديم المشكلة ومناقشتها. وقد تلبس الشخصيات بعض المواقف الحكومية الساذجة، كما أصبح الخمر فعلاً محركاً، ومشاركاً بين عدد من الشخصيات والمواقف"⁽¹⁾.

(1) ياسين التصوير، في المسرح العراقي المعاصر، ص 26.

لقد أنذرت بداية الستينيات بتغير جذري أسباب الواقع المسرحي في العراق، فانفتح الكتاب المسرحيون على الفلسفات الغربية وعلى المناهج الحديثة والمعاصرة في المسرح، وبدأ الكتاب يكتبون بوعي من مرجعيات انتماءاتهم الفلسفية والفنية بعد أن كانوا يحاكون المسرحية الغربية ويقلدونها. ويرى المؤلف أن حقبة الستينيات تعد النقطة الحقيقية لانطلاق المسرح العراقي، ففي هذه الحقبة بدأ المثقف العراقي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص في التعرف على المسرح العالمي عن قرب بفعل عودة البعثات والزعمالات للدارسين العراقيين في الخارج، كما بدأت المطبوعات الأجنبية المترجمة تأخذ موقعها في الساحة الثقافية العراقية. علاوة على ذلك بدأت المجالات المتخصصة بالفن المسرحي تدخل إلى القطر ولا سيما مجلة (المسرح المصرية) ومجلة (المعرفة السورية) و (الأدب البيرونية). زد على ذلك تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد وتخرج طائفة من المتخصصين بالفنون المسرحية. وعند ذلك بدأ الكتاب المسرحيون بكتابة مسرحياتهم.

والحق أن المتابع للمسرحية العراقية في الستينيات سيلحظ مدى التطور فيها بشكل واضح على مستوى الفكرة المتأولة أو تقنية الكتابة وأسلوبها بفعل سيادة الأفكار الماركسية والوجودية آنذاك من جهة، وانتشار المذاهب الغرامية ولا سيما اللامعقول منها، لتصبح المسرحية في هذه الحقبة مهابة لأن تمثل حقبة التطورات الجديدة التي فرضتها الثقافة ومشكلات المجتمع. فبعد أن كانت الموضوعات المسرحية تطرح من خلال عين الكتاب المراقب أو المشاركة لغايات تهدف إلى التنبيه والانتقاد، أضحت الموضوعات متشكلة من بنية رمزية واقعية تخلق في الخيال. فبدأ الكتاب العراقيون بشحذ خيالهم وتصوراتهم واستحداث صور مسرحية لم تكن معروفة آنذاك عند المتلقي العراقي الذي كان قد تعود على المسرحية الواقعية، فضيدوا مسرحيات موزعة في الخيال ومتكسنة على الرمزية العالية مثل مسرحية (الطوفان) عام 1966 للكتاب عادل كاظم،

ومسرحيات الككاتب قاسم حول (المهرج) عام 1965 و(المدينة المفقودة) عام 1967، ومسرحية (أنا ضمير المتكلم) عام 1969 للككاتب قاسم محمد، ومسرحية (الصخرة) عام 1969 للككاتب فؤاد التكرلي، ومسرحية (مطلق) عام 1967 للككاتب طه سالم ومسرحية (القانورات) عام 1968 للككاتب عيد الملك نوري، ومسرحية (الجراد) للككاتب محي الدين زنكنة، وغيرها من المسرحيات.

وأحسب أن الخيال بوصفه مفهوماً يلزم الككاتب المسرحي في مهمته إنما بدأ أكثر وضوحاً في مسرحيات مرحلة الستينيات في العراق، بل أن بعض مسرحيات هذه الحقبة تتكهن ككلية على الخيال في تشييد عوالمها، فأغلبها جاء متخماً بالرمزية أو محاكياً لدراما اللامعقول ومستغنياً في الخيال كما هو عليه الحال مع مسرحيات (القانورات) و(الصخرة) و (مطلق) و (المهرج) وغيرها.

والحق أن المسرح العراقي ما إن دخل حقبة السبعينيات صعوداً بدأ مرحلة جديدة، إذ بدأ الككاتب المسرحيون يفتنون في موضوعات مسرحياتهم وصياغة أساليبها. فهذا الخيال يأخذ مساحات أكبر على مستوى رسم الشخصيات أو اختصار اللغة أو الفكرة المتأولة، وكانت هذه المرحلة إيذاناً بتأثير مسرحيات جديدة تعتمد الخيال في بنائها حتى وإن كانت المسرحيات ذات طابع واقعي أو ذات تمويل مرجعي تاريخي واجتماعي، أمثال: مسرحية (الجنين الأشقر المحبوب) عام 1970 للككاتب بيان صالح، ومسرحية (المسد) عام 1975 للككاتب غالب المطلبي ومسرحية (الباب) عام 1987 للككاتب يوسف الصائغ، ومسرحيات محي الدين زنكنة (العلبة الحجرية) و (لمن الزهور) و(الأشواك)، ومسرحيات الككاتب فلاح شاكر (الجنة تفتح أبوابها متأخرة) و (مملكة الاغتراب) و (تفاحة القلب) عام 2000، فهذه المسرحيات تعالج موضوعات لها تماس مباشر بالواقع، غير أن كتابها سمحوا لخيالاتهم أن تتحرر في معالجة الموضوعات، فجاءت وهي تحفل بالمواقف الخيالية التي تعبر عن الواقع لكن بأساليب لا تنتمي الى المسرحية

الإخراج المسرحية⁽¹⁾ وفي ذلك يقول المخرج جعفر السعدي: "كنا نتصور أن الإخراج هو تفسير للملاحظات التي يعطيها المؤلف، وبقي هذا الاعتقاد سائداً حيث كان المؤلفون سابقاً يعطون مثل هذه الملاحظات، إلا أننا فوجئنا بعد مدة أن مسرحيات كثيرة كانت خالية من هذه الملاحظات فكنا نخرجها على السليقة وحسب ما يملئه الذوق، أتذكر أننا لم ندرك العلاقة بين الكلمة والفعل على خشبة المسرح، كانت الحركة تتم عبر تصور ميكانيككي، كنا نقول للممثل أنت تتحرك من هنا والثاني أنت من هنا. إلى أن جاء حقي الشبلي ومع أنه أخرج مسرحيات قليلة فقد بدأنا نفكر بقيمة الإخراج"⁽²⁾.

والحق أن المسرح في العراق بدين ديناً كبيراً للفنان حقي الشبلي الذي يعد رائداً للمسرح العراقي، فله الفضل في إدخال الأساليب العلمية الصحيحة في التمثيل والإخراج المسرحي بعد ما درسه دراسة أكاديمية في فرنسا. غير أن الشبلي ظل محافظاً في مسرحياته على نمط معين في الإخراج يقوم على الكلاسيكية والنمطية بعيداً عن التغيير والتجديد، وفي ذلك يقول الأستاذ سامي عبد الحميد: "استطعنا نحن طلبته وبعد فترة أن ندرك أن هذا المعلم الكبير قد وضع في ذهنه صيفاً جاهزاً لفن التمثيل وبناء الشخصية لا يستطيع الممثل أو الطالب إلا أن يجيء بمثلها ولا يستطيع أن يحد عنها. ومن تلك الصيغ اهتمامه الزائد بالمظهر الخارجي للشخصية أكثر من اهتمامه بالفعل الداخلي لها. وقد لا حظنا أيضاً بأن ما كان يسميه (الميزانمين) وهو توزيع الممثلين على المسرح وتثبيت حركاتهم يكاد يكون منسجماً في عروض الطلبة على مر السنين"⁽³⁾.

ومن خلال القول المتقدم نستنتج أن الشبلي لم يكن يؤكد على الخيال عند الممثل بوصفه جزءاً من عدة الممثل الداخلية بدلالة تأكيده على المظهر

(1) مجهول، حوار مع الفنان جعفر السعدي، ص 54.

(2) سامي عبد الحميد، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي، ص 120.

الخارجي للشخصية، أضف إلى ذلك أن الشبلي لم يكن يستغرق في تحليل مشاهد مسرحياته وحركات ممثليه ومكملات العرض المسرحي، أو أنه لم يؤكد على أهمية الخيال ودوره في العملية المسرحية عندما كان يدرس طلابه بدلالة اعتماده الثلاثية في العروض المسرحية على مر السنين وهذا ما سار عليه طلابه أيضاً.

ومن جيل الخمسينيات المخرج جاسم العبودي الذي تبنى واقعية ستانيسلافسكي تبنى الزمن بها، فسار على نهج ستانيسلافسكي ودعا إلى نفس ما دعا إليه هذا المخرج في مسرحه، فأكد الخيال في عمل الممثل، فالتعميل بالنسبة للعبودي طاقة موجودة لدى كل الناس، كما أن الخيال طاقة موجودة عند كل الناس، ولكن المخرج الناجح بحسب تصوره هو القادر على أن يدرّب هذه الطاقات ويوبّئها برعي على وفق ما يملّحه عليه الدور من سياقات، وفي ذلك يقول عقيل مهدي: "العبودي يفهم العملية الفنية على أنها صور من تجارب الماضي يمار إنتاجها على الخشبة بعد أن اكتملت في خيال الفنان ... إن الخيال الناتج هذا يحرك فكرياً وفنياً لا سيما وهو يغني المضمون وعلاقاته بدنياميكية الإشارة والكون والمجتمع والفكر بعد أن يتناغم هذا كله بوحدة تقنية مشوقة تزرع التوتر لدى المتفرج وتربط دواخل الشخصيات بأفعالها المعبرة. إن الخاصية المحلية عند العبودي عززت شاعته في أن يوازن ما بين المطلق من الرؤى والملموس عند التنفيذ"⁽¹⁾. إن تمسك العبودي بمنهج ستانيسلافسكي الذي يؤكد التمسك الحرّية بالنص، جعله يؤكد الخيال في العرض بمقتضى الحاجة التي يدعو إليها النص من دون الاستغراق فيه إلى درجة كبيرة، كما أنه أكد الخيال عند الممثل بوصفه واحداً من الاشتراطات التي عقدها ستانيسلافسكي للممثل، ولذلك فهو يوصي طلابه بأن يتخللوا الشخصية ويتعمدوا عن ذواتهم، وفي ذلك يقول :

(1) عقيل مهدي يوسف، جاسم العبودي والواقعية الرصينة، ص 5.

أنت لك أن تستطيع أن تحيا حياة شخصية الدور على المسرح كما هي بالضبط، وإنما تستطيع إظهارها للجمهور بصورة تستند إلى الإقناع اللازم، وذلك بمحاولتك أن تحيا أنها [تتخيل] على المسرح حياة مقاربة لحياة الشخصية المطلوبة⁽¹⁾.

وسار على نهج العبودي المخرج جعفر السعدي الذي أعجب أيما إعجاب بمنهج ستانيسلافسكي الذي كان قد درسه على يد أستاذة العبودي ووجد فيه ضالته، وفي ذلك يقول: "بعد تخرج العبودي ودراسته في أمريكا فتح أعيننا على أسلوب الواقعية، نعم كنا نقرأ شذرات في الصحف بين حين وآخر، إنما كنا نقبس الطبيعة، فقط نقلد الطبيعة في عملنا، ولكن العبودي هو أول من بشر بطريقة ستانيسلافسكي وهو الذي حفزنا⁽²⁾. إن تبني السعدي لمنهج ستانيسلافسكي جعله يحترم النص المنقش بعناية احتراماً كبيراً، الأمر الذي أدى به إلى أن ينفذ النص تنفيذاً حرفياً على خشبة المسرح ولا يغادر بالعرض إلى مناطق حافلة بالخيال إلا بمقدار ما يتطلبه الحدث الدرامي، بحيث أن ما يدخره من خيالات محدودة مسرحية سابقاً يحاول أن يعيد تأثيلها على خشبة المسرح بعناية فائقة.

ومن المخرجين الرواد المخرج إبراهيم جلال الذي حاول أن يكوّن لنفسه نمطاً إخراجياً مغايراً للنمط الستانيسلافسكي الذي كان سائداً عند مجيئه من المخرجين. فقد تعرف جلال خلال دراسته للمسرح في إيطاليا والإخراج في أمريكا على عدد من المدارس والمناهج المسرحية العالمية وحاول أن يمزج بين هذه الرؤى الفنية ويستخلص لنفسه أسلوباً إخراجياً جديداً على المسرح العراقي. فقد عدّه الأستاذ سامي عبد الحميد رائداً في "تطبيق معالم المسرح الملحمي في جميع أنواع المسرحيات التي يخرجها سواء كانت مكتوبة بأسلوب تلك المدرسة أم

(1) جاسم العبودي، رؤوس أفلام المبتدئين في دراسة التمثيل، ص 4.

(2) مجهول، حوار مع الفنان جعفر السعدي، ص 53.

لا¹²²، غير أن جلال يرد على هذه الدعوات ويصححها، وفي ذلك يقول: «ما يقولونه من أنني بريحتي غير صحيح، عملي هو مسرحية المسرحية وفي نفسيهري لهذا رد على أصحاب الرأي السابق، فانا أجمع كل المدارس، أنا بدون مدرسة، أخذت حصيلة كل المدارس وكانت النتيجة (التجانس) يعني تجانس هذه المدارس كلها لإيجاد حالة معينة مع الثبات باستمرار على أني رجل أعيش في هذه المنطقة بأفكارها الروحية وفلسفتها وتقاليدها وأصالة تأريخها، وهذه المشاعر والأفكار موجودة في العالم العربي ولكن عندما أناقشها كمعربي وسائل تعبيرية تختلف عن وسائل الاستعمال الغربي¹²³».

إن تجربة جلال القائمة على الخلط بين المناهج والأساليب جعلته لا يرسكن إلى الجاهز في عروضه بقدر ما يحاول أن يجمع شتات الصور ويجمعها في صورة موحدة تعكس قدرة خياله الإبداعي من ناحية، ويصنع المتلقي بفضاء ربما يكون أحياناً متشققاً في تفصيلاته لكنه ثري بصوره الإيحائية المتخيلة من ناحية ثانية كما هو عليه الحال في مسرحيتي (المنهي) و(الطوفان)، زد على ذلك أن جلال لا يعتمد على الكتل المادية الجامدة في تشكيل الفضاء المسرحي فحسب، بل أنه يعطي لأجساد الممثلين التعبيرية بوصفها علامات متحركة أهمية في تكاملية الفضاء عن طريق عقد الصلات القوية مع الكتل الجامدة لتعزج الخطوط بالأشكال والكتل والألوان بتوزيع منسجم يحقق صوراً خيالية تبهر المتلقي، وفي ذلك يقول: «أنا في أسلوبى أحب أن اخلق الإثارة، وأن أبقي جذوتها متقدة طوال العرض المسرحي، واعتمد نهجاً تعبيرياً في تحريك المجاميع في تجمعهم لا في تبعثرهم، مذكراً بأولوية الحالة الاجتماعية ومشاكلها¹²⁴». إن خيال جلال الإبداعي على صعيد الإخراج في المسرحيتين أنشأ الذكرك أدى دوراً

(1) سامي عبد الحميد، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي، ص 122.

(2) خولة إبراهيم، الطرح شاعر صامت، ص 5.

(3) عقيل مهدي يوسف، إبراهيم جلال السؤال الإبداعي، ص 125.

كبيراً لا سيما في تأثيث الفضاء المسرحي بزبح نمطية الصور ودلالاتها السيميائية عند المتلقي، بل وكن إلى استخدام تقنيات عديدة في تأثيث الفضاء تقوم على المزاجية بين تقنيات السينما والمسرح، وهذه المزاجية سهلت له الانتقال من مشهد لآخر وفي تحرير خيالاته الإبداعية وتفنيدتها كما أنها أسهمت في تعزيز افكار المؤلف. وأجد أن اهتمام جلال بالفضاء المسرحي وتشكيلاته إنما يأتي من قدرته الفائقة على تضخيد عناصر العرض وتحريكها وفقاً لخيالاته بصورة منظمة ومتجانسة منطلقاً في ذلك من استيعاب حقيقي لخفايا النص وتجلياته وهذا ما يشير إليه سامي عبد الحميد بقوله : " لقد استطاع هذا المخرج أن يتعامل مع النص العراقي مرتفعاً به إلى أخيلة لم يكن بالفهم عرضنا المسرحي"⁽¹⁾. ويتفق مع عبد الحميد في هذا القول سعد اردش حيث يقول : " استطاع إبراهيم جلال عبر إخراج متقن يتصف بالتكوينات الجمالية التي تدل في الوقت نفسه على تفهم عميق لروح النص وتفسيره تقدمياً وإنسانياً، دون أن يسقط في هوة المباشرة ... وكان العرض يدور تحت إضاءة ملونة خافتة تلقي ضللاً مبهم متضادة على وجوه وأشكال يقلب عليها لون الدم الأحمر، بينما الخلفية شاشة مضادة بلون أزرق. أما من حيث المضمون فقد أغناها الإخراج عندما جعل المسرح مستويين، أعلى وأسفل، الأعلى للكهنة ورجال السلطة، والأسفل للشعب البائس. كما مد جسرين إلى المستوى الأعلى الذي يمثل المعبد، جعل الأيمن منهما لرجال السلطة والكهنوت والأسير لأبناء الشعب"⁽²⁾.

وأرى أن المسرح العراقي انتقل انتقاله كبيرة على مستوى العرض المسرحي مع عروض إبراهيم جلال، إذ تمخضت تجارب هذا المخرج عن صياغات مسرحية لعلها لم تكن موجودة على صعيد الإخراج في المسرح العراقي، وإن دل هذا

(1) سامي عبد الحميد و شفيق المهدي، المسرح التجريبي في العراق، ص 77.

(2) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 369.

على شيء إنما يدل على خيال إبداعي يفرضني إلى تجريب أساليب وتقنيات مستحدثة.

امتازت حقبة السبعينيات بتميز نتائج طائفة من المخرجين المسرحيين المجددين الذين حاول كل واحد منهم أن يختط لنفسه طريقاً إخراجياً نابعاً من انتعائه الفلسفي أو الفني، ومن هؤلاء المخرج سامي عبد الحميد. فقد منحته ثقافته الفنية الناجمة عن خبرة عمله مع المخرجين الرواد الذين سبقوه من جهة، ودراسته الأكاديمية للمسرح في إنكلترا وأمريكا من جهة أخرى دفقاً في عمله المسرحي الذي يقوم على محددات أوجدها لنفسه وعدها الدستور الذي يميز عليه في أعماله المسرحية، وفي ذلك يقول: "تعتمد تجربتي في مجالي التمثيل والإخراج على الأسس التالية:

- 1- الإيمان بجماعية العمل وتبادل الآراء بين جميع العاملين.
- 2- الإيمان بأن المخرج هو المؤلف الثاني للنص المسرحي.
- 3- اعتماد التجريب من أجل التجديد والتنوع ضد الجمود.
- 4- اعتماد البحث عن بيئات متنوعة للمروض المسرحية المختلفة.
- 5- اعتماد الدقة في تكنيك الممثل وإعطائه حرية التصرف باعتباره عنصراً جوهرياً في الإنتاج المسرحي.
- 6- اعتماد إضافة مصمم الديكور والملابس إلى العمل الفني لأن الفن المسرحي في الوقت الحاضر يعتمد أساساً على التشكيل وعناصره البصرية⁽¹⁾.

وأحسب أن المتخصص للمحددات بشكل جلي يجد أن سامي عبد الحميد يعطي لنفسه وللعاملين معه مرونة كبيرة في العمل، وهذه المرونة تأتي من كونه

(1) سامي عبد الحميد، تجربي في التمثيل والإخراج، ص 191.

يحمل تصورات وخطابات كبيرة، فهو يتشاور مع معيبيه وهذه المشاورات ربما تقضي إلى إثارة مجموعة من التساؤلات لدى الكل، ومن ثم العمل على إيجاد إجابات لهذه التساؤلات التي تخدم العمل المسرحي، وفي ذلك يقول: "لقد اعتبرت عمل المصمم مكتملاً لعملي واعتبرت خياله مفتوحاً لأفانق جديدة من خيالي"⁽¹⁾.

إن الإخراج المسرحي عند عبد الحميد يتحول إلى رؤيا فكرية تنطلق من مرجعيات فلسفية تعمل على تشكيل الأبعاد الشكلية لوحدة الموضوع المنتخب، من خلال حصن منبعث من خيالاته كمنخرج لا يتقيد بوحدة المدونة (النص) الثابتة، بل هو ينطلق إلى ما بعد النص تاركاً لخيالاته رسم صور مستعدّة ربما لا يوجد لها أصل عند كتابتها مما يعطي العمل المسرحي رونقاً جديداً، وفي الوقت نفسه يصعق المتلقي بتشكيلات الفضاء وبهرجته كما هو الحال في مسرحية (زبيبة والملك).

إن تجول عبد الحميد بين خزانة النصوص المسرحية العالمية والعربية والعراقية كان بهدف التقصي والبحث عن نموذج مسرحي يرتقي إلى مستوى خيالاته وتصويراته الإخراجية التي تميل إلى التجريب ومن ثم البحث عن صيغ مستعدّة لا تتكّن على ركائز ثابتة متداولة في الإخراج، بقدر ما تتكّن على مسوغات فلسفية وتقنية تعتمد الخيال فكان قد اختطها لنفسه وسار عليها، ولذلك فهو يطوع النص تحريفاً أو إنتاجاً أو حذفاً، وفي ذلك يقول: "دأبت على الفهم بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها وهو أحد المؤشرات المهمة لأسلوب الإخراجي حيث أنني بذلك أحاول تطويع النص لمتطلبات خشبة وفقاً لترويتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو كثير عن رؤية المؤلف

(1) المصدر نفسه، ص 195.

وسكان هذا منهجي حتى مع النصوص التي أعجبت بها ككل الإعجاب⁽¹⁾، الأمر الذي يقضي إلى أن كل عملية اختيار لنص مسرحي عند عبد الحميد تعني تشبيد فضاء مسرحي لهذا النص انطلاقاً من خيالاته هو لا من منطلقات النص، حيث يقول: "عندما أقرأ نصاً تقفز إلى ذهني نقاط معينة وأتخيل النص كصورة حية على المسرح وقد تختلف هذه الصورة عما هو مكتوب عندما يحدث هذا التأثير أظل أحسكي في إخراج النص"⁽²⁾، وهذا ما فعله في مسرحية (هملت عربياً) الذي أراد من ورائها كما يقول "الكشف عن تهرات بعض المجتمعات العربية الرجعية المختلفة"⁽³⁾.

ولكي يحقق عبد الحميد صوره الخيالية التأويلية في هذه المسرحية كد في إخراج النص من حدوده الزمكانية المعطاة في النص الأصلي، وقام بافتراض سؤال يكون الإجابة عليه تحقيق المستويات الخيال عنده في هذه المسرحية حيث يقول: "من الضروري أن أجد الإجابات المناسبة لتلك الأسئلة قبل الاستقرار على رؤيا واضحة. وسكان السؤال الرئيس الذي يلح علينا هو: هل يمكن لشخص مثل هملت أن يعيش في مجتمع بدوي كالذي تصوره"⁽⁴⁾. إن التصور الذي بناء عبد الحميد لأجواء المسرحية ابتعد ابتعاداً كلياً عن الجو المرسوم في المدونة الأصلية، إذ قام بتخيل زمان ومكان عربيين جعلهما بيئة لأحداث مسرحيته، حيث منح المنظر المسرحي قدرة الاحتواء الكامل للحدث عندما مدد فوق رؤوس المتلقين لفسح المجال أمامهم لتخيل الأجواء العربية التي عززها بمكملات عرض شرقية من البساط والحصران والقهوة العربية والأزياء العربية.

(1) المصدر نفسه، ص 196.

(2) أمين جواد، سامي عبد الحميد ورحلته مع المسرح، ص 17.

(3) سامي عبد الحميد، تجربتي في التمثيل والإخراج، ص 196.

(4) سامي عبد الحميد، شو - جديد على هامك، ص 23.

إن تمتع سامي عبد الحميد بخيال إبداعي جعله يرفض التقليد بل أنه في كل ممارسة مسرحية يفاجئ المتلقين بروية إخراجية جديدة، فهو ينجز النص خيالياً وجمالياً مبتكراً في الوقت نفسه اثر جمالي بصري مستحدث عند المتلقي كما هو عليه الحال مع مسرحية (الفرد كثيف الشعر)، الذي استطاع فيها أن يقدم عرضاً غرائبياً من حيث التشكيل والمنظر. كما يلجأ هذا المخرج الى استخدام أجسام الممثلين كدلالات تعبيرية تموض عن الكثير من العناصر البصرية الأخرى عن طريق تركيباتها التشكيلية وحركات هذه التركيبات اتسافاً مع إيقاع المسرحية بشكل واضح ومميز وهذا ما فعله أيضاً في مسرحية (زبيبة والملك).

ومن المخرجين الجدد بدري حسون فريد الذي يمتاز بمثاليته العالية وشدة تعويله على الممثل الذي يقدمه على كل عناصر العرض الأخرى، فالممثل عنده يحتل بمكانة لا تنافسه فيها مكانة أخرى. إن هذه الأهمية التي أولاهها بدري للممثل جعلته يركز على أدوات عمله الداخلية والخارجية، ويركز على الأولى بوصفها الوعاء الذي يحتضن الأخرى. ولما كان الخيال من اشتراطات عمل الممثل الداخلية، عده هذا المخرج عاملاً مهماً من عوامل شخصية الممثل المسرحي. فالخيال هو الذي يحرك الممثل ويقوده على خشبة المسرح بما يحمله من طاقة تحفز الأفعال الداخلية وتعملها، وإن خيال الممثل عند حسون لا يكفي في إخراج عمل مسرحي ناجح، بل أنه يدعو إلى أن يحمل المخرج خيالات لا حدود لها تساعد على بحث المتعة في العمل، وفي ذلك يقول: "إن غياب المتعة والطراوة في تلك الإنتاجات تعود إلى افتقار المخرج المسرحي إلى الخيال التوقد"⁽¹⁾. ولهذا أولى بدري الخيال عناية كبيرة لا سيما في عمله المسرحي (الزدهة) عندما أبهى المنظر المسرحي صامتاً لمصالح الفعل الداخلي للشخصيات المسرحية التي أجاد مؤدوها

(1) بدري حسون فريد - غياب غنمري الطراوة والمتعة في المسرح العراقي، ص 135

بخيالاتهم، ولم يكن المنظر المتناظر سوى عامل مساعد لإظهار الحالة التي يعيشها هؤلاء المرضى. وفي مسرحية (جسر أرتا) وجد بدري في هذه المسرحية صدىً لمثاليته، فهذه المسرحية حفلت بخيالاته اللامحدودة. فقد شهد فضاءً مسرحياً فضاءً يحتوي على جسر وبيت البناء، ولما كان عمل بدري يعتمد على الممثل كطياً، لهذا جاء بستة عشر ممثلاً على خشبة المسرح ناطق بهم مهمة التمثيل وشكلوا هؤلاء ككتلاً "ثقيلة لا تقل ثقلًا عن موقع الجسر المباشر وهو الهيكل الأساسي للعرض الذي ينبغي أن يحاط بفضاء ويتصل بعمق يتناسب مع أهميته في العرض برغم استخدامه الذكي لمستوى الحركة في أغلب مشاهد العرض"¹¹. وجعل العرض يحفل بالتشكيلات الحركية التي أفضت بها مخيلته وساعد على ذلك تمتع الممثلين الذين ساهموا في العرض بقدرة عالية على الخيال ولا سيما الممثل سامي عبد الحميد في مشهد التمثال الذي تحول إليه فوق الجسر من خلال الماكياج والإضاءة وقدرة الممثل على الخيال والثبيت.

واسهم المخرج قاسم محمد برزاء المسرحية الجديدة في ترسيخ الحركة المسرحية في العراق، إذ لجأ هذا المخرج إلى التراث الإسلامي والعربي لينهل منه مادة حيّة لمسرحياته التي أراد من ورائها "تأسيس العرض المسرحي الشعبي المستمد مادة ووسيلة من الموروثات الشعبية"¹².

لقد حاول قاسم محمد أن يمزج بين التراث الإسلامي بوصفه فكرياً ومضموناً لنص درامي مع شكل مسرحي مستحدث "وإن إحياء التراث لا تسري على اختيار أو إعداد النصوص المسرحية وإنما تعدتها إلى محاولة تقديم شكل عراقي متميز لتلك النصوص"¹³. ولعل المواجهة بين خيالي النص (المدونة ومرجعياتها) ونص العرض لا تأسس روابط النصوص بين الفياض والحضور

(1) عبد الحميد ككاظم الصانع، جسر أرتا الطراز الخصب، ص 7.

(2) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 370.

(3) سامي عبد الحميد، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي، ص 123.

فحسب، بل تقارن فتتألف عدم التحدد في المدونة وفي العرض عن طريق قراءة ما وراء العرض، وهذا ما فعله قاسم محمد في مسرحية (رسالة الطير) التي أعدها عن رسالة الطير للرئيس ابن سينا ورسالة الطير للإمام الغزالي ومن منطق الطير للشاعر الصوفي فريد الدين العطار، إذ عمد إلى صياغة قصة رمزية لمجموعة من الطيور برئاسة الهدد وكفاحها من أجل اجتياز الجبال الثمانية⁽¹⁾. وأحسب أن اللجوء إلى الطيور والحيوانات الأخرى بديلاً عن الإنسان هي محاولة من المخرج لوضع عملية البحث الحقيقية في إطارها الفلسفي وإيجاد إجابات شافية ومؤكدّة عن ماهية الإنسان ووجوده الحقيقي والتفاد إلى تخوم ما وراء العلاقات الصورية الخيالية المؤتة للعرض المسرحي بوساطة مجموعة من الدلالات التي توحى بسفر داخلي عند الإنسان العربي واغترابه، وهي تجربة تذكر بتجربة المسرحي بيتر بروك في مسرحية (اجتماع الطيور)، وفي ذلك يقول سامي عبد الحميد: "إن الإضافة التجريبية لهذا الفنان تكمن في قدرته على استنتاج سينوغرافيا عربية، مكان وفضاء بلامسان الروح العربية، أداء تعفلي يقترب من التشبيه بالإضافة إلى الارتقاء باللغة العربية إلى مستويات درامية تتناسب وتتفق مع عمل الخشبة رغم وقوعه في مطبات السجع والتسجيع المصنوع أحياناً⁽²⁾."

اعتمد قاسم محمد في عرضه هذا على مفردة منظورية هي (العصا) فضلاً عن مجموعة من الأوراق البيض والسنائر الشفافة والحروف العربية المرسومة على الأجساد. إن مجموع هذه المفردات المنظورية تشكل صورة متخيلة أراد مؤسسها من ورائها تحديد ما هو ملموس من خلال تلك المفردات وإعادة تشكيلها جمالياً لتعبر عن مواقف وأحداث درامية تمر بها الطيور. إن اهتمام المخرج بالصورة البصرية للعرض التي تتشكل من مجموع تركيبات المفردات المنظورية ولا سيما حزمة العصي منها وقد سلطت عليها الإضاءة المركزة، إنما جاء متماشياً مع تغير

(1) علي مزاحم عباس، قراءة بصرية لرسالة الطير، ص 6.

(2) سامي عبد الحميد و شفيق الهدي، المسرح التجريبي في العراق، ص 79.

مدلولات الدال الواحد مثل دالة العصا التي تأخذ مدلولات الأجنحة مرة واسلحة وصلبان في مرات أخرى، فهو يهزج العلامة من سياقها المتعارف عليه إلى انسياق دلالية مستعددة، وإن هذا التغير العلاماتي أراد من ورائه المخرج أن يصعق المتلقي بفداحة الحدث، فهو يقول: "أنا أفاجئ المتلقي بما لا يتوقع"⁽¹⁾. ومن ثم إزاحة خيال المتلقي نحو نقطة معينة تحدث عنده مستويات التخيل والتفكير.

والحق أن مسرحية رسالة الطير تعبر تعبيراً صادقاً عن خيالات فاسم محمد، فقد أراد من ورائها أن يقول أنه ليس هنالك شئ تعارض بين المدرك والتخيل، بل أن وحدة الوجود واحدة وتعود في أصلها إلى عمق اللاشعور عند الإنسان عندما يطفح ظاهرياً، إذ مهما كان من ازدواج الموضوع الجمالي بسبب ما يحتويه من معاني مستترة، فإنه لابد من تذكر أن صورة العرض المتخيلة هي صورة حقيقية.

ومن تجارب الثمانينيات في المسرح العراقي تجارب المخرج عوني كرومي التي أغنت الواقع المسرحي آنذاك، فقد لجأ هذا المخرج إلى "إسقاط الواقع العاش في النص والعرض وخلق سمات المسرحية الشعبية ذات المفهوم التقدي الاجتماعي"⁽²⁾.

إن العرض المسرحي عند كرومي يشتمل لعبة ذات دلالات اجتماعية إنسانية، ولهذا فهو يولي المتلقي عناية كبيرة في مسرحه ويشركه أحياناً في لعبته هذه، وفي ذلك يقول: "الجمهور في الوسط والعرض على مدار المحيط حيث تعطي الإمكانيات للمشاهد بأن يحدد بذاته موقع الرؤية ورغبته في المشاركة والتعامل مع العرض ليس كلعبة ترف بل أن المشاهد هو نفسه ممثل

(1) علي مهدي، فاسم محمد يورق الجمهور ويهزم الفنان، ص 55.

(2) عوني كرومي، تجربي في المسرح، ص 200.

عندما يتحرك بكتفية ذهنية مع الأحداث والحالات التي تعرضها وتجسدها الشخصيات والموضوع⁽¹⁾.

إن سكرومي الذي يبنى المسرح البريختي فكرياً وتطبيقاً في عدد من مسرحياته (غاليلو غاليلي) و (الإنسان الطيب) و (كوريولانس)، اتجه بخياله في مسرحية (ترنيمه الكرسي الهزاز) صوب معمار قديم ليتخذ منه مكاناً لمسرحيته عملاً بمقولة بريخت أن ثورة المسرح تبدأ من المكان. فقد وجد المخرج في طرازية البيت البغدادي القديم حلم خياله الذي يفهم تجمعاً طقسياً يؤثر في المتلقي ويقصره على التخيل ومن ثم الإحالة إلى انصاف أخرى تأويلية عن طريق إقامة مستويات حركية مختلفة ليس من المعتلين فحسب بل من المتلقين الذين حفل بهم المكان بكليته في الغرف والسطح ليخلق جواً خيالياً عن طريق حركة المستويات والمسطحات والكتل والأشكال إلى مستوى جديد من التكوينات البصرية، وفي ذلك يقول سكرومي: "عندما يخرج المشاهد من العرض المسرحي وتجول في خاطره شئ الأسئلة ويسترجع ما رآه وما سمعه خلال العرض، إنما يكون قد شارك في العرض إذ أن المشاركة تعني الكثير فهي تعني أن المشاهد يشترك في حواسه وفي ذهنه مع ما يقوم به الممثل وما يحتويه النص أو العرض المسرحي بصورة عامة⁽²⁾".

إن خيالات سكرومي في مسرحية (ترنيمه الكرسي الهزاز) تنبثق من لحظة اختيار المكان، فالمكان هنا يشكل وحدة ضيق على تقسية الشخصيات بما يبعثه لديها من خوف وقلق واستدعاء للذكريات لا سيما وهي تمر بحالة من الاغتراب بالصورة البصرية والسمعية للعرض تتشكل من مجموعة دلالات تشير إلى مدلولات غير سباقية أحياناً وتخرج عن إطارها المتعارف عليه لتصدم المتلقي

(1) المصدر نفسه، ص 200.

(2) المصدر نفسه، ص 200.

بفعل عياني رمزي يحيله إلى جوهر الصورة الطقسية المنحيلة لتغل تلك الموجودات والعناصر المكتملة وأن بدت تلك العناصر غير تلقائية. بمعنى أنها لم تكن تمتلك روح العنوية ذلك لأن كرومي كان يريد أن يخلق علاقة مع المتلقي من موقع مغاير ويحثه على إعادة إنتاج قراءة العرض بموجب تخيلاته وتاويلاته. ولذلك سمح كرومي لنفسه أن يضع خيالاته موضع التنفيذ عن طريق إقامة شعائر طقسية تحيل إلى الطقوس العراقية القديمة وإلى الطقوس العربية والإسلامية.

وتعد تجارب المخرج فاضل خليل من الأهمية بمكان في مسرد المسرح العراقي، إذ هو يركز إلى الموروث العربي في أعماله أملاً في تحقيق عرض مسرحي عراقي الهوية ليس بواسطة النص فحسب بل عن طريق عناصر العرض الأخرى بدءاً من المنظر إلى الأزياء مروراً بالمكتملات الأخرى. إن ميزة خليل تنأت من محاولته صهر التجربة المحلية للعرض مع توجهات وطموحات العرض الأوربي. إنه يعمل من أجل الموازنة بينهما في عروض مسرحية تقع وسطاً بين تطلعات وخيالات عراقية - عربية من دون أن تنس خزين العرض الأوربي⁽¹⁾. يؤكد خليل في إخراج المسرحي على حركية الصورة وديناميكية لأنها تعبير عن المضمون المشترك الذي يخلق الصورة الكلية، وبذلك يقترب من صياغات المخرج فاختمانكوف التي يسميها الواقعية السحرية الخيالية. فهو يؤسس حالات بصرية تصبح مع مرور الأحداث مادة لاستجابة المتلقي ورد فعله كما هو الحال في تخليق السجين مثل الطير في مسرحية (اللغة)، فالصورة المؤتة هنا تحل محل اللغة وعلى المتلقي أن يميز الرموز ويتخيلها ومن ثم يستبطن أنماطها. لقد أسس خليل فضاء مسرحية اللعبة بطرازية خيالية تتحول فيها العلامات من أيقونات إلى إشارات ورموز (تحول علاماتي) مما يمنح الفضاء سعة ويجعل المتلقي يتخيل الأشكال ويؤولها. وفي مسرحية (سيدرا) يحقق خليل الواقعية السحرية التي آمن بها عن

(1) سامي عبد الحميد و شفيق المهدي، المسرح التجريبي في العراق، ص 80.

طريق الارتقاء في اختباران الواقعية مضموناً، وخيالياً على مستوى الشكل المسرحي من خلال الربط المنظم للنموذج الأسطوري والرؤيا الإخراجية المعاصرة. لقد حاول المخرج أن يبهر المتلقي منذ اللحظة الأولى للعرض بواسطة تكثيف الرموز النظرية والسمعية، فقد أغرق المخرج العرض بحالة من التوتر والتقرب بواسطة الأصوات الموسيقية والبشرية والإضاءة الساحرة الموحية بالماضي الصحيح، ثم تقدم الموصف في تحرز وإعفاء وكأنه ظلال للبشرية الساقطة. لقد عول خليل كثيراً على التقجير الداخلي لشعور الممثلين الذي تمخض عنه حركة خارجية وحالات شعورية ذات تشكيل دلالي ممبر في لغة التشكيب البصري والصوتي للمشاهد الذي رافقه تدفق واضح ومكثف في الرموز النظرية المعبرة عن خيالات المخرج. كما افزع فاضل خليل مسرحيته من المكان والزمان وجعلها طرفين متخيلين عن طريق دلالات الأزياء التي تخيلها المخرج، فجعلها خشنة الملمس للرجال وحريرية الملمس للنساء ليجمع ذلك التناقض بين الشخصيات ومكملاتها لمعطي انطباعاً عن كونه الحدث المقدم وانتمائه إلى كل الأمكنة والأزمنة.

عززت تجارب عقيل مهدي المسرحية خط سير المسرح العراقي عندما سعى إلى "الارتجالية المنطقية"⁽¹⁾ القائمة على تقديم عروض مسرحية تعتمد الشخصيات الواقعية الحية ومن ثم إعادة تصويرها مسرحياً بصور مختلفة مثل (السياب) و (يوسف العاني يمني) و (برج بابل). إن المبدأ الذي ينطلق منه المخرج في بناء مشهدية الصورة يركز على مبدأ الاتصال الحقيقي بين المتلقي والعرض، فهو يؤكد على (التخييل) في لحظة العرض. بمعنى أن العرض عنده فعل عمدي لتصور قبلي عند المتلقي، فالسياب لم يكن ماثلاً في العرض على خشبة المسرح بقدر ما أراح المخرج خيال المتلقي صوب الذاكرة (فعل قبلي) واستنهاض مخزونات عن

(1) المصدر نفسه، ص 80.

السياب ومن ثم إعادة إنتاج الصورة البصرية والسمعية الثابتة (فعل تخيلي)، فالمخرج يسعى إلى عرض يصدم المتلقي بشدة واقعيته، إلا أن هذه الواقعية ليست الواقعية التشخيصية بل هي واقعية خيالية قائمة على غرائبية في تأليث المنظر المسرحي الأمر الذي يحيل المتلقي إلى منتج ثانٍ للعرض (فعل قراءة ثانية = تخييل) وهذا ما فعله في عرض (جان دارك)، إذ أثبت الفضاء المسرحي بعناصر منظرية متناقضة حسياً إلا أنها متآلفة فكرياً (إطارات سيارات، حبال، سلال، علب، صفائح حديدية، ...) فهي كلها تدخل في يوميات الإنسان إلا أن هذا التدخل ينتج منه عقيل صورة ثانية قائمة على تخيل (بعدي) لتصور يقوئ لعناصر المنظر عند المتلقي. وعكست مسرحية (الغوريلا) عن تخيلات عقيل وكيفية تعامله مع دواخل النفس الإنسانية بصرياً، أي أن العرض سعى إلى البوح بما تكتمل النفس من نوازع تعبيرية داخلية بهيئة خارجية، فهو قد كدد في انتخاب مشهدية صورية تعكس شدة تخيلاته عن طريق استخدام الإضاءة التعبيرية والأزياء فضلاً عن التشكيل الحركي للممثلين، مما أعطى العرض صورة واقعية خيالية يغلب عليها الطابع الفنتازي.

الفصل الثامن

نماذج تطبيقية لعروض مسرحية

8

الفصل الثامن

نماذج تطبيقية لعروض مسرحية

أولاً: مسرحية مكبث^{*}

إخراج: صلاح القصب^{**}

تعد مسرحية (مكبث) من بين أهم مسرحيات شكسبير التراجيدية ، بل لعلمها أعمق تراجيدياته تصويراً كاملاً للإنسانية ، لآفاقها وقدراتها ، لجذورها وشأرها ، في إطار محدد.

يعرض شكسبير في مسرحيته صورة لمعركة خاصة في حرب كونية شاملة محفلة روحياً مكبث وزوجته ، هذه الروح التي تتقلب من حال إلى آخر بأبسط المؤثرات ، فهي قلقة لا تتركز إلى الاستقرار ، هدفها غير محدد يتغير مع تغير أحوالها . فالشخصيتان بحكم منشئهما الاجتماعي تتطلعان بكل ما فيهما من قوة إلى العرش ولا طموح لحياتهما إلا في اتجاه هذا الهدف ، وهذا ما جعل الناقد (شو كنغ) يصف الشخصيتين قائلاً : " إن شكسبير قام بتجربة جريئة مع شخصية تمتاز فيها صفات ظاهرة بقوة ، تكاد تستثني إحداها الأخرى . فَيُحَلِّقُ

* قدمت على ساحة قسم المسرح في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد في 12 / 5 / 1999 .

وهي إنتاج مشترك بين كلية الفنون الجميلة ولجنة المسرح العراقي

♦♦ صلاح القصب: ولد في بغداد عام 1945 ، تخرج في معهد الفنون الجميلة بغداد عام 1964 ،

وفي كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام 1968 . درس الإخراج في معهد (كارجياله)

المسرحي في رومانيا ، وحصل على درجة الدكتوراه عام 1980 عن أطروحته الموسومة (فلسفة

التمثيل بين ساندرا مانو وبيرت برونك) . أخرج للمسرح عدداً من المسرحيات لعل من أهمها (الملك

ليو) و (أحزان مخرج السيرك) و (العاصفة) . عرف عنه تطبيقاته في مسرح الصورة.

بطلاً مكشكشاً، جُتبان أخلاقياً تقفر برأسه زوجته لمدة، وفي لحظات الحرج توبخه زوجته وكأنه صبي في مدرسة، ولكفنه من الناحية الأخرى أسد مُصنَّور في المعركة. أو أن هذا الشخص نفسه فيه من الوحشية ما تجعله يقتل ملكاً هو ضيف عليه، ولكفنه يُبقي نبلاً في روحه - أو خوفاً غيبياً من القدر - ليضمر بهار اغتيال صَحِيئة وهو نائم، شموراً عميقاً يَسْطُ عليه الفكرة بأنه قد استحق عقاباً هو الأرق الأيدي³¹. فالمسرحية تعالج فكرة الصراع بين الخير والشر، صراع الدم مع الخلق، إنها صورة نادرة للجنة التي تحل بالإنسان.

لقد سما شكسبير بخيالاته في المعالجة الدرامية لهذه المسرحية، فلكي يُظهر صورة مقنعة للجنة وعقابها، توجب عليه أن يصف الخير الذي ضحى به مكشكش ويخلقه، ولذا ليس شمة مسرحية أخرى يقدم بها الشر بمثل هذه القوة، زيادة على ذلك ليس شمة مسرحية أخرى تمثل الخير المقابل بمثل هذا الإقناع، وهذا ما وضع جلياً عن طريق تخيل شكسبير للشخصيات المسرحية.

تدور حبكة المسرحية فوق خط الصعود والهبوط الذي ترسمه الأساة الشكسبيرية عندما تتعسك بموضوع السلطة الذي لعله يرمز إلى أطراف الوجود بالذات، يبدأ من الأسال المتفتحة وانتهاءً بالهزيمة الأخيرة التي ترافق الموت. فصرع الزوجين من أجل السلطة سيفودهما منتصرين إلى العرش، ولكن العدالة ستأخذ مجراها وسيدفعان ثمن مساوئهما.

لَهِت مسرحية (مكشكش) طموحات المخرج صلاح القصب بما تحمله من صور فنية وفكرية ترصد خيالاته وتُسْهِل غرضه المسرحي القائم على فعل الصورة من جهة، علاوة على أنها تقدم شكلاً خارجياً للذات الإنسانية المعذبة التي تعاني الأمرين من جهة أخرى. فغزارة الصور وتحولاتها وصراعات الشخصيات الداخلية أعطت المخرج دفقاً في الإخراج، ولا سيما أن القصب يسمى دوماً إلى نقل المألوف

(1) كينيث ميوار، مقدمة مسرحية مكشكش، ص 33.

بصور غير مألوفة مما يزيد من وقع الفعل التجريبي على تجهيزات المتلقي. فالعرض في مسرح الصورة يستبعد "أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي كما أنه يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار ويستعاض عنه بلغة الحركة والتكوين والإيماء"⁶⁴.

فالقصب في عرض (مكبث) لم يقتصر على رؤية الفنية على تغيير نمطية الحدث المسرحي الذي رسمه المؤلف (التراثية في التقديم والتأخير)، بل أنه سعى إلى تحليل الحدث الدرامي وتركيبه وبعثه من جديد على وفق تخیلاته الفنية ومعطيات العصر مما منح النص الشكسبييري تأكيداً مضافاً وفيهاً فكرية. فهو يعلن أن القراءة الإخراجية في (مكبث) تتحرك ضمن فضاءين: أحدهما فضاء مطلق تؤسسه بنية النص الشكسبييري، والآخر فضاء مفتوح تؤسسه قراءته ضمن فعاليتها إيقاظ النص من سكونيته ومن أزمته إلى أزمة العرض التي تتأسس من خلالها بنية العرض. فهو يستحضر النص ويؤدبه إلى آتون العصر بكل كثافته ورموزه التي تشكل بنيته وحركته، فملاقته بالنص ليست علاقة نقل أو قراءة ثانية، بل هي تعريب النص أولاً وتأسيس قراءة أخرى، قراءة جوانية تلتقط سرية علامات النص ورموزه ودلالاته. بمعنى آخر هو يقرأ قراءة استيعابية تلتقط نداءات النص السرية غير المعلنة، وعلى وفق هذه القراءة يحدد خارطته الإخراجية. وعليه يقرر أن الصورة التي يطمح إلى خلقها لا تلغي المؤلف بل تقرأ بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك كما تمنحه فلسفة العصر، ولذلك فهو قرأ المدونة الشكسبييرية قراءة غير تقليدية لا تطمح إلى التشخيص العياني بقدر ما هي قراءة تأملية خيالية مرتبطة بزمن مكان آخر لا ينصب إلى المدونة وإنما ينصب إلى ككل العصور. ولذلك انتهى القصب إلى زحزحة النص الشكسبييري من تخومه عندما فككه إلى لوحات مستقيدة من ثيمة موضوعه.

(1) صلاح القصب، ما وراء الصورة، ص 64.

اعتمد المصنّف الفضاء متعلقاً أساسياً في صياغة العرض وتخيذه من خلال افتراض فضاء وأجواء معاصرة، وعلاقات وبنى مشهدية غريبة ومثيرة ذات معنى سرّيالي وخيالي تشير إلى دلالات متباينة ترتبط بإيقاع العصر واشكالياته ومناخاته، فهو يستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء الذي يمكن أن يتحقق عنده بواسطة حزمة من الخطوط والأشكال والألوان التي توجد في الفنون، بل أنه يلجأ إلى كل معطى في الطبيعة ومن ثم استغلال تحولاته الإيقونية. فهو يجعل العلامة النظرية في حالة تحول ديناميكي (علاماتي، مكاني) لتخلق مع حركة الممثلين صوراً مكسدة بالدلالات التعبيرية الخيالية والاستفادة منها في تأثيث فضاء العرض المسرحي. فمسرح القمص يعتمد الصورة الحية الثابتة والمتحركة بوصفها لوناً من ألوان التواصل بما تخلقه من إثارات مذهشة خيالية، فهي "عالم سحري، والسحري له طقوسه والدخول إليه يُعد لحظة اندماجية مع العالم العلمي، عالم الميثولوجيا والرموز والأساطير، أنه التدرج إلى بدائية الفن حيث ينصهر الشكل في الخلق لتولد اللحظة العليا بلحظة التوحد، فهي هذه اللحظة تكون الصورة في أوج طقسيتها، إنها حالة من التجلي تتوّل إلى المطلق في تحديد الشكل والجمال الذي يفجر المضمون الذي نبعث عنه، فهي بناء إنشائي، أشكال جديدة، أجزاء مفككة، البدائية، المشاعر، الحياة، الفكر فلسفة"⁽¹⁾.

إن المخرج يبحث الصوري في عرض (مكبث) إنما ينطلق من رؤية فلسفية تخصه مستوحاة من النص لكنه يقدمها بصيغ خيالية شفافة، فهو يرفض بشدة كل إغترابات الإنسان وعذابه، ولذلك كدّ في تخيلاته للمشاهد الصوري ومزج بعمق بين سحر الكلمة والفعل الفسيولوجي للممثل والفضاء الغرائبي لبني إحياءات عميقة بعيداً عن الصيغ الكلاسيكية للمسرح المألوف معولاً في الوقت نفسه على تعجير مكان التفكير والخيال والحلم في العقل الباطن وتحويل

(1) المصدر نفسه، ص 65.

الخاص إلى عام للانطلاق نحو أشكال وفهم جديدة وهذا ما بدأ واضحاً من تأثيثه الفضاء المسرحي بعثيق العناصر وجديدها. فالعرض يفسح عن قدرات القصب في الجمع والتوكيب والتأليف بين القديم والمعاصر، بين متناقضات وأشكال بدائية وطقوسية مكانها مسئلة من أعماق اللاشعور (سجارة باص، سيارة فولكس واغن، حاوية نفايات، سكة بناء، سلال، دراجة بخارية، رجال مطافئ، برج، تجهيزات عسكرية، شخصيات). فضلاً عن ذلك قدرته على اختيار رقعة الشغل المسرحي (ساحة قسم الفنون المسرحية وحديقته) بطريقة تمنحه ديناميكية العمل وحرية الحركة انطلاقاً من فلسفة المكان المفتوح وطبيعته بوصفه مكاناً قابلاً للتأويل ويحقق في الوقت نفسه مقدرة على استيعاب مستويات التكوين البصري لفضاء العرض المفتوح. وعلى وفق ذلك يصبح الباحث على الحركة والفعل الجسدي التعبيري ومركز الإرادة ومصدر الأوامر لمعظم فعالية الإخراج لديه هو الخيال وتجلياته.

إن مشهدية الفضاء في هذا العرض ما هي إلا صورة خيالية تخلو من كل منطقية على الرغم من اعتمادها على مرجعية نصية وعلى أسس حسية (أثاث العرض)* بوصفها المطلقات الخام التي بني منها المخرج صورته المسرحية، ولكن هذه المرجعية النصية والحسية لا تعني التقليد الأعمى أو الاتسكاس الحرفي لدال من الدوال بقدر ما هي صورة ناجمة عن تفاعل المدرجات الحسية مع الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني محاكاة المعالم الحسية وإنما تعني إعادة اكتشاف العلاقات الكامنة وتشكيلها بين المدرجات والعمل على جمع العناصر المتناثرة والمتباعدة - الحلم الحقيقة، الخيال الواقع، العتيق الجديد، الطويل القصير، المستطيل المحدث - بهيأة مستحدثة جذابة معتمدة على آليات القص واللصق.

فالمصورة، في (مكبث)، تخلق شعوراً مدهشاً ليهبة لا نجد لها مثيلاً في منطقها وأفعالها وإيماءاتها المتداخلة، فعلى الرغم من أن النص الشكسبيرى يحفل بالخيال إلا أنه فيه قدر من الواقعية والمعقولية، غير أن القصب يُحيل هذا القدر من الواقعية إلى خيال محض، فالعرض يخلق شعوراً عند متلقيه لا يمكن معه إلا البحث عن معنى مشابه له في الخيال والأحلام لأنها صورة تنتمي إلى عالم الغيب، فمشهدية الحدث في (مكبث) إنشاء منظري ينبثق أنياً من الذي يعقبه مؤسماً للذي يسبقه، انه حركة بنائية ديالكتيكية لا تعترف بالسكون، وكما يقول القصب فإن الصورة المسرحية هي "الوجه الآخر للشعر حيث أنها تنطلق من ذلك التأمل والخيال، وهي أيضاً انفجار لا شعوري. وهي كالحلم تبتدع شعراً مسرحياً منبثقاً من اللاوعي المخزون"⁽¹⁾.

لقد سمى المخرج جاهداً إلى جر المتلقي إلى المشاركة الوجدانية في العمل بوساطة انسياقه مع قوة الحدث المسرحي الدافع إلى ترك العنان لخياله والسباحة معه في اتجاه العرض، مستجيباً في الوقت نفسه لكل ما يصادفه في الطريق ليس بوصفه أجوبة لمشاكل ستحل عند نهاية المسرحية ولكن كإسهام في تجربة يعيشها في خياله حتى النهاية عندما يتكشف للمتلقين كل شيء. فالعرض يزخر بالتسارلات التي أراد من وراثتها المخرج التهوؤ بالقدررة التخيلية عند المتلقي، ولذلك حاول المخرج العمل على مبدأ (الإحالة والتأويل)، أي حث المتلقي على إعادة إنتاج القراءة بموجب معطيات العصر الراهن الأمر الذي يجعله مشتركاً في اليات اللعبة لا شعورياً.

عنى القصب من مشهدية الصورة في مسرحية مكبث عن طريق فعل الحركة وثماقيها، فهو لا يركز إلى المسكون حتى في العلامات الثابتة (الأشجار الطبيعية في ساحة القسم + بناء القسم وملحقاتها)، بل يسعى إلى

(1) صلاح القصب، مسرح الصورة، ص 159 - 160.

إشراك الكل في تأنيث مشهدية الصورة ورغم تباين الأجزاء المؤنثة أحياناً انطلاقاً من مبدأ أجازة لنفسه يفترض أن " الصورة تبدأ من حالة شكلية فوضوية قلقة لتنتهي إلى حالة أكثر قلماً بالنسبة لحركتها في ذاكرة المشاهد، حركة لا شعورية ^(١)، وهذا ما سار عليه القصب في المشهد الثالث من الفصل الثاني عندما شطى المشهد إلى لوحات تتحرك ككل واحدة منها بمفردها إلا أنها تشترك مع الكل في سياق الفعل، ففي خلفية الساحة تشتغل مجموعة للبحث عن الجريمة محاولة في الوقت نفسه التفتت على مرتكبها، وعلى النصبة الوسطى (المسكلة) تهتف إحدى الشخصيات لإبلاغنا بالحدث الجلل متعرضة في الوقت نفسه إلى محاولة الإسكات العمد عن طريق الدفع والإسقاط من النصبة، في حين تتحرك مجموعة ثالثة في مقدمة الساحة بشكل لولبي لتزيد من حالة الترقب والدلالة على التصعيد في الموقف ولا يكتفي القصب بذلك بل حاول أن يدعم الموقف عن طريق قطع الشجرة بشكل وحشي للدلالة على العنف وعلى موقف الإنسان من المخلوقات التي لا يتوانى عن الاعتداء عليها، فضلاً عن ذلك لجأ إلى إدخال السيارات إلى الحدث ليزيد من حدة الفعل مضافاً إلى ذلك إعطاء الحدث صفة المعاصرة. غير أن القصب لم يكتف في رسم الفضاء الصوري المعبر عن شدة الحدث وعظمته بذلك التأنيث فحسب، بل أنه زاد من أجازة الموقف عندما أدخل حاوية النفايات وإشغالها لمعطي دلالة على احتراق العالم، اغتراب الإنسان ولومته، انحسار القيم والمثل، وهي ثيمة ركز عليها شكسبير ملياً في هذا المشهد وعبر عنها خير تعبير على لسان اللهي مكبث، الأمر الذي جعل القصب يؤكد هذه الثيمة صورياً:

أبح هو الغراب نفسه الذي

ينفق عن دخول دنسكن المهت

(١) صلاح القصب، ما وراء الصورة، مصدر سابق، ص 64.

تحت شروطك قلعتي عليّ بك أينها الأرواح
التي ترعى خطط القتل والدمار، وانزعي جنسي
عني هنا،

واملايني بأعنى القسوة من رأسي حتى القدم،
فأطع بها ((أغلظي دمي،

سدي المسرب والممر على كل رحمة، فلا يزورني من الطبيعة وأزع من شفقة
يزحزح ماويي الرهيب، أو يقيم سلماً بينه
وبين تحقيقه ((تعالي إلى ثديي المرأة مني،
وأبدلي حليبيهما بملقم، يا وصيفات القتل،
حيثما أنت بمكيئاتك التي لا ترى،

ترعين كل انتهاك للطبيعة ((تعال أيها الليل الكثيف،
وتسري بأحلك ما في جهنم من دخان
لكي لا ترى مديتي الماضية الجرح من طعناتها،
ولا تنفذ السماء بعينها غطاء الظلام،

فتصرخ: ((مكفي، مكفي (()).

إن اللوحات بأجمعها عملت على تأليف فضاء صوري حلمي لا يمت إلى
المشهد الشكسبييري بشئ إلا في موقفه العام، بمعنى أن القصب حاول أن يمشن
صورة متخيلة في كل مجسماتها معتمداً على فكرة شكسبيرية له الفضل في
تحويلها من فكرة قديمة تعود إلى العصر الإليزابيثي إلى فكرة معاصرة.

وحقق القصب حلمه الصوري هذا عندما حاول أن يعمم الزمن في المرض
وببقية زمناً مفترضاً مفتوحاً يحقق إعادة الإنتاج الصوري عند المتلقي ويحفز
تخيلاته. فتمويم الزمن منح المخرج ديناميكية في فروضه، فهو لا يركن إلى

المعادلة الايقونية في نقل الحدث الشكسبيرى، يقدر ما يأخذ الفكرة الشكسبيرية ومن ثم يعيد إنتاجها من جديد اتساقاً مع الزمن المفتوح. فالزمن في عرض (مكبث) زمن غير الي لا تمتلئه الساعات ولا يعتمد الترتيب المنطقي، ولذلك تتحرر فيه الصورة من سلطة الزمن وتصبح فعلاً شفافاً كالحلم والأسطورة. فالقصب أراد لزمن العرض أن يكون زمناً يعبر عن الزمن الماضي والزمن الذي لم يأت بعد، فالزمنان يخضعان عند التشكيل لمتكهما في ذلك مثل المكان الداخلي، لذا فإن الرؤية التجريبية عند القصب منفية من جحيم الحاضر، مرافقة له وتحرك في زمن لن يشهده. فالزمن في هذا العرض زمن مجهول بكل مقوماته، فليس ثمة ما حدث وما لم يحدث في هذا الفضاء البصري الذي تتداخل فيه الحدود ما بين الأزمنة والمكان ليصبح العرض هو المكان الشعري الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة وكائنات الكون. فالزمكان في هذا العرض له حضور شبه فوضوي يحرق مخيلة المتلقي ويبعدها عن المناطق المأهولة الأمنة كما يتحرر من لحظة المكاشفة مع العقل الواعي والقصدية المنطقية التي لا تطلق. غير أن القصب في أحيان - كما في بداية العرض - يقرن الزمن بعوثر سمعي، مما يعطي انطباعاً لدى المتلقي بأن الزمن محدد، وأن المؤثر ينبئ عن الزمن الآتي لا سيما وأن الإحالة إلى بدء العد التنازلي للإقدام على عمل معين يبدو جلياً، ومن خلال عملية الاتساق هذه يعلن الزمن حضوره:

ولكني يحقق القصب تعويم الزمن تحقيقاً كاملاً لجأ إلى تعويم المكان أيضاً، فهو لم يتقيد تقيداً تاماً بالمكان الشكسبيرى، بل أنه عول على ديناميكية المكان في المدونة ومن ثم انطلق من هذه الديناميكية في تخيل مكان الحدث. والحال أن القصب وفق توفيقاً كبيراً في انتخابه مكان الشغل المسرحي، فهو مكان مفتوح ويحتوي على أثاث طبيعي خدم الحدث المسرحي من جهة (الأشجار = الغابة، الساحة = الصحراء)، فضلاً عن امتلاكه خاصية التأويل والانفتاح في القراءة عند المتلقي من جهة أخرى.

يمنح القصب الممثل حرية تامة في الاستقراء والتخيل والابتكار خصوصاً وأنه يأخذ بعين الاعتبار أن النص المسرحي عبارة عن مجموعة يؤثر تشعب باتجاهات مختلفة عبر إبداع الممثل وخيالاته. فهو يرى أن الممثل لا يقدم الدور أو الشخصية بمعناها المحدد والنسبي القائم على المماثلة مع الشخصية في المدونة، بل أنه يقدم الإنسان المسحوق في وجوده المفتوح على المطلق. ومن أجل ذلك قلل القصب من فعل الممثل الداخلي في المسرح لصالح الفعل الخارجي المساهم في تكوين السينوغرافيا، فهو ليس أكثر من أداة تساعد في تحقيق المشهد الصوري، وهذه المساعدة تنأى عن طريق حركة الممثل الخارجية وفعله الأدائي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة إلا في لحظات محددة، في وقت طالبه أن يدخل ضمن تشكيلات الصورة الخيالية ليدعمها ويزيد من فاعليتها، فهي فضاءات مسرح الصورة "تحضر كتابتان متداخلتان ومتكاملتان، كتابة الجسد / كتابة الأجساد، وكتابة الشيء / الأشياء. إن الممثل يمتلك جسده... يمتلك فيه جزئياته وتفاصيله الصغيرة والدقيقة وبذلك يتمكن من أن يفكر فيه ومن خلاله"⁽¹⁾. ولذلك حول القصب على المرونة الجسدية للممثل من أجل الاتساق الكامل مع مرونة مشهدية الصورة وحركتها، ولهذا جاء أداء الشخصية الرئيسية (مكبث = الممثل عبد الصاحب نعمة) بالإضافة إلى الشخصيات المصاحبة على مستوى عالٍ من الديناميكية وهم في حالة حركة مستمرة اتساقاً مع حركة أثاث الصورة البصرية لأن الممثل عند القصب جزء من أثاث الصورة، بل هو الجزء المفعّل لباقي الأجزاء والميلز على الحركة.

عند القصب في تأليف مشهدية الصورة إلى إشراك اكبر قدر ممكن من العناصر النظرية التي أسهم تنوعها في أغناء الصورة. فبالإضافة إلى العناصر النظرية المتحركة والثابتة سعى إلى استخدام عنصر النزي بفاعلية⁽²⁾. فقد عوّل

(1) صلاح القصب، كيمياء الصورة، ص 131.

✦ صمم أنباء المرض المصمم سعد عزيز عبد الصاحب.

المخرج كثيراً على هذا العنصر انطلاقاً من ديناميكياته وقدرته في التحول الدلالي والتأويل على الرغم من تسميحه أحياناً بطبيعته. فالزي في (مكبث) حقق غايتين، أولاً أنه حمل دلالات متعددة من خلال انشطاره الابقوني، فالزي لم يبق على ايقونته بل انشطر أثناء الحدث إلى انشطارات دلالية سياقية تحيل المتلقي إلى طبيعته وإلى عصره كما هو عليه الحال في زي مكبث الذي يشير إلى شخصية الراهب، في حين جاء في الحدث الدرامي مناقضاً لذلك إذ أشار إلى شخصية شريرة بعيدة في فعالها ككل البعد عن شخصية الراهب الناسك، لأن الزي هنا " يتحرك بروح التناقض والانفصال والتشتت والانظام وصولاً إلى حالة التجميع. بمعنى أن اشتغال المفردة يمر بمراحل من الهدم والبناء، يتغير في ضوئها السياق السلفي لمعنى المفردة في الواقع، وتتم عملية إحلال دلالي لنظم المفردة الجديدة لتلائم سياق العرض العام"¹. والغاية الأخرى من خلال إسهامه بألوانه المتعددة في تدعيم الحدث الدرامي، فالتقصب لجأ إلى ألوان تعبيرية تصرح عن خاصيتها مباشرة وهو استخدام له ما يسوغه، فاللون ربما يكون أكثر العناصر البصرية جذباً للروية ومن ثم فإن عملية التقفي تدخل ميدان التفاعل الأنّي ومن ثم الإحالة الدلالية إلى طبيعة الدال، ومن ثم تأخذ تلك الألوان المتناقضة وظيفتها في بناء مشهدية الصورة.

كما أسهمت الإضاءة في تفعيل مشهدية الصورة بما أضفته على المشهد من جرم تدعيمية، فالتقصب عمد إلى إضاءة تعزز الموقف الدرامي ومن ثم تخدم السياق العام لمشهدية الصورة مما تولد انطباعات تخيلية عند المتلقي. فهو يعمد أحياناً إلى الإضاءة الفيضانية ليكشف عن الحدث العام (غسل الموقف) وفي مرات أخرى يلجأ إلى الإضاءة المعبرة عن الموقف كما هو عليه الحال في مشهد تدرج البراميل الحمراء، إذ استخدم الإضاءة الحمراء ليدعم الحدث ويضفي عليه صفة

(1) صلاح القصب، ما وراء الصورة، ص 70 - 71.

الواسع. وفي حالات أخرى يلجأ إلى البقع الصوتية ليزيد من فعل الحدث لا سيما في المواقف التي يريد أن يفصح من خلالها عن لواعج النفس الداخلية.

كما حاول القصب أن يدعم مشهدة الصورة البصرية أو استبدالها عن طريق الصورة السمعية، فهو لم يكتف بفرائبية العناصر النظرية وتشكيلاتها بل عمد إلى غرائبية المؤثرات الصوتية التي ربما أراد من وراثتها إزعاج المتلقي وجره إلى الاشتراك في اللعبة (فعل تخيلي). فالفضاء في عرض (مكبث) لا تقرر الكلمات المنطوقة أو أثار المنظر، بل تشترك في صياغته الطبيعة الحسية للأصوات وهذا ما أراد القصب شأنه في ذلك شأن المخرجين أرسو وكروتوفسكي، فقد جاءت المؤثرات الصوتية بصورتين: الأولى المؤثرات الحية (صوت البوق، صوت الفأس الذي يقطع الشجرة، ضجيج المراجعة البخارية، صوت السيارات، صوت حاويات الأفلام المعدنية) والأخرى الموسيقى التسجيلية. والحال أن القصب أراد أن يعوض عن اللغة المنطوقة على لسان الشخصيات بلغة تفصح عن حالها عن طريق الصوت، وهي صورة كثيراً ما يأنفها المتلقي في دراما التلسمقول، إذ تتحول الكلمات إلى رموز صوتية وهميمات تلجأ إليها الشخصية لتعبر من خلالها على خراب العالم وخوائية الإنسان في ظل حالة الاغتراب التي يحياها، وهذا ما أراد أن يعبر عنه القصب في مؤثراته الصوتية، إذ يقول: "إن الأصوات التي نردنا من زمن لا نتذكر منه شيئاً سوى أحرف وأصوات محاولاً تركيب الأحرف والأصوات التي تبعثرت في أركان هذا الكون الواسع كي تكون جملة (عرض مسرحي) ولكنها تمحى ثانية وتتلاشى في رحيل الذاكرة، صوت بحروف ونقاط أ... أ... أ... صراخ هذا ما يتبقى من العرض"⁶⁵.

والحق فإن القصب في هذا العرض أراد أن يشعر المتلقي بفداحة الأمر المقدم أمامه، ولهذا حاول أن يخرج بمنظومة علائقية مستحدثة قائمة على الخيال

(1) صلاح القصب، ما وراء الصورة، مصدر سابق، ص 65.

والتخيل بين شكل العرض ومضمونه ، بدلاً من تدعيم انساق النص وترايعله ، أو تشجيع المتلقي على رصد الثيمات المتناسكة ووجهات النظر المتسقة وتفسير العرض من خلالها ، يقوم على بناء شكل يدفع المتلقي إلى الوعي بنسبية المعنى وخضوعه إلى العديد من العوامل الطارئة. وقد يبدو أن العرض ينتمي إلى المذهب الشكلي، غير أن الاستراتيجيات الشكلية التي يوظفها القصب لا تعمل في حد ذاتها مادة أو موضوع أو مركز العرض، فالشكل هنا ليس هدفاً في حد ذاته، كما أن العرض يرفض أن يحيله إلى وجود خفي شفافه. فـ العرض (مكبث) لا يتجسد من خلال الشكل أو المضمون، بل أنه يتحقق في لحظة الاستخدام بينهما، حين يتدخل أحدهما في مسار الآخر بحيث تهتز كل المعاني المستقرة.

ثانياً : مسرحية أيام ذاهبة*

تأليف: رعد كريم عزيز**

إخراج: علي رضا حسين***

يتأسس نص مسرحية (أيام ذاهبة) على مسألة طالما شغلت فكر الإنسان قديماً وحديثاً ألا وهي مسألة (الاغتراب Alienation)، والاغتراب هو عدم التوافق بين الماهية والوجود، فهو نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح.

* مسرحية (أيام ذاهبة) من إنتاج نقابة الفنانين فرع بابل، شاركت في مهرجان (الونودراما الثالث) وعرضت في باحة منتدى المسرح في بغداد يوم 12 / 11 / 2000. حصلت المسرحية جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل في المهرجان

** رعد كريم عزيز: ولد في محافظة بابل عام 1953، تخرج في معهد إعداد المعلمين عام 1974، شاعر وقاص وناقد من منجزاته المطبوعة رواية (موت ذهبي) وديوان (أيام فائقة)، يعمل حالياً محرراً ومعداً للبرامج الثقافية في إذاعة بغداد.

*** علي رضا حسين: ولد في محافظة بابل عام 1971، تخرج في كلية التربية الفنية عام 1994، ساهم ممثلاً في عدد من العروض المسرحية لعل من أهمها مسرحية (الذهب) و (الحر الرياحي) و (ثيرة الشك) و (مقبل)، وأخرج للمسرح (في انتظار) و (طبيب رغم الله).

ينطلق المؤلف في مدويته من نظريته صوب الكون، فعلى الرغم من شيوع المعرفة والعلوم إلا أنه يرى أن الإنسان لم يستطع إيقاف الخوف والعنف والحرب، بل الأخطر من ذلك أن الإنسان وجد نفسه في عزلة عن غيره أكثر من أي وقت مضى وبدا مكانه في حالة من الاضطراب الشديد الذي لم يكن يعرفه من قبل. فالواقع المؤلم الذي أحاط بالإنسان في القرن العشرين عزز شعوره بفرديته ووحدته وخيبة أمله في رهي الحضارة البشرية بعد تشكيكه بالقيم التي آمن بها، وأن القول بأن للجميع حقوقاً سياسية متساوية لم يكن سوى تهوية تتعاجز في أذهان فئة مختارة من الناس، في حين بقي الإنسان بعيداً عن ممارسته لحقوقه في ظل سيطرة الفرد العادي غير الموهوب على مقدراته.

فالواقع المضطرب الذي جثم على أنفاس العراقيين في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، كان باعثاً إلى كتابة هذا النص. فالمؤلف عانى كما عانى العراقيون من تسلط قوى غاشمة على مقدراتهم وحرمانهم المسلوب، فضلاً عن ذلك عدم قدرتهم على التخلص من تلك القوى أو إسقاطها، إلا تنازل الإنسان العراقي عن حريته وقبل الاستغلال والسخره ومستوى مسحق من المعيشة وحتى السوق إلى الحروب بالإكراه التي وجد نفسه متورطاً بها بلا حول ولا قوة:

هو : سحبونني معهم فبقيت معلقاً في الهواء وروحي ترزف خلفي على الحدود، انقطع الصوت البشري وغاب الإيقاع. سلمني أحدهم كتاباً مطويّاً. ثم ركضني فهمت بضره. فاجتمعوا عليّ وضربوني، حينها شعرت أن بطن الأرض خيراً من ظهرها ودب في داخلي استعداد للتضحية، قلت احملوني على الأكشاف فانا ارفض أن أذل وفقدت صوتي من جديد ورغم عدم وضوح هتائي إلا أنني أخذت اهتف وفقدت قدرتي على المقاومة من الضرب، واختلط الأمر عليّ وأصبحت نصف ميت ونصف حي تهتز بنا السهارة. نهضت لأتأكد من المسائق

لم يحسن أكثر من تمثال والسيارة عبارة عن هيكل بلا
إطارات وكان عليها نايت مصنوع من صناديق الشاي
مكتوب عليه عنوان بيتي واسمي حتى أن والدي ناولتي شهادة
الوفاة ليتأكد من أن الميت ابنه.. اعتقد أنه اضاعني لأنه لم
يحسن وضع نظارات.

يتحرر النص في بنائته من القيود الأرسطية، فقد جاءت المسرحية أشبه
بالخواطر والأحلام البارقة في ذهن المؤلف الذي حاول صياغتها بنية تعبيرية تتخذ
من هبة المحطات المتتالية سبيلاً لها في الإفصاح عن مكونات النفس البشرية في
مراحل قلقها واغترابها. فالاغتراب الفكري الذي يعيشه المؤلف يقوم في مستوى
الوعي، إذ لا يرى الأشياء في مستوى وجودها الموضوعي، وإنما يراها انطلاقاً من
تصوره الذاتي ومن وعيه غير المحدود ومن ضرورات الواقع الذي يعكس مقدرات
الحياة المادية، فالإنسان الواعي يقترب وعيه دوماً بمحددات مادية، وعندما تكون
هذه المحددات مقترنة بالاضطهاد والاستغلال فإن الوعي المرتبط بها لا يكون إلا
وعياً مقترناً.

إن الوعي عند المؤلف دائماً ينسحب نحو الشيء. بمعنى أن فاعلية الوعي
قصدية في ديناميكيتها واتجاهاتها وانعكاساتها، إذ أن الأشياء لا توجد في
رأسه جاهزة بل في فاعلية خيالاته. وعلى هذا الأساس فإن المعرفة تكون هي
معرفة العالم الخارجي (المادي) الذي يوجد موضوعياً خارج ذهن المؤلف الذي يعبه
ويؤثر فيه في آن واحد، وهذا الانعكاس الذي تتحدث عنه المادية ليس مجرد
انعكاس سلبي محض ولا ينجم عن ميكانيكية ساذجة في الفعل ورد الفعل، بل
هو انعكاس ديناميكي توليدي ينتج عن عملية التفكير فيه إعادة إنتاج الواقع
خيالياً واغنائاه.

وهكذا جاء النص وهو محمل بخيالات الكاتب وأحلامه، وهو يقول عن
هذه الأحلام والخيالات في كلمة موجزة يثبتها على توصيفة المعرض (فولدر) إذ

يقول: «جنحت في هذا النص إلى استغلال التناقض الأجناسي بين الفنون ذاهباً وراجعاً من الحلم إلى الواقع. محاولاً تجسيد الوجود الإنساني للفرد من دون أن أفقد عرافتي في الانتفاء والإحساس». ويحسب رأي فرويد فإن الحلم بقود الإنسان الحالم إلى الهروب من عالم الواقع إلى عالم الخيال، لأن أحلام اليقظة والتخيلات تستخدم للتخلص من الاحباطات المتكررة. فالإنسان الذي يعاني من الإحباط في حياته يستطيع عن طريق أحلامه وخیالاته من إشباع حاجاته ودوافعه المحيطة، وعادة ما يؤدي ذلك إلى شعور الإنسان بالارتياح وتخفيض توتره النفسي.

طنس على النص الطابع الخيالي، فقد أراد المؤلف أن ينقل صوراً من الواقع المعيش بنية قنية لا يركن فيها إلى المذهب الواقعي بقدر ما يلجأ إلى المذهب التعبيري الذي يمنحه الملاذ الآمن للتعبير عن خيالاته، ولهذا جاء النص وهو يطفح بالخيال، علاوة على احتفائه بالرمزية العالية التي توفر له فسحة من الحرية في تناول الموضوع. والحال أن المؤلف أراد أن يعتمد بخیالاته عن ككل التابوهات التي تسيطر على فكير الإنسان العراقي ومقدراته في وقت شروعه في الكتابة، لذلك حاول أن يخلط الكلمات بالرمزية العالية القابلة على التأويل والتحول الدلالي، زيادة على ذلك شطى فعل الشخصية المسرحية في سلوكها إلى واقع وجودها في القبر وإلى واقع وجودها في الحياة بعد عودة روحها إلى الحياة، أو إلى واقع ما قبل الولادة (الرحم) وما بعده (الحياة)، فالفعل القبلي يهيمن على الفعل البعدي ويقوده، وأحياناً الفعل البعدي هو الذي يوجه الفعل القبلي في وضع ديكتهيكلي يرسمه المؤلف بمستوى عال من الخيال يعبر فيه عن اغترابات الإنسان في حياته:

هو : منذ اللحظة الأولى حين لامست أقدامي التربة.

أتذكر ذلك جيداً حين عزلوا أمي أثناء طفنتها وأنا في

أحشائها: أحضروا القابلة. سَرَحْتُ أحضروا الطست وفيه الماء

الداخن. لا. لا أريد القابلة أريد أن أبقي هنا فهذا المكان

أفضل. حينها كنت اضحك وهم يبعكون وينتظرون خروجي

صَرَخْتُ: أخرج. أرفض الخروج. ألتصقك أبي صارعت بيد
القبالة الخشنة رافضاً الخروج... أَخَذْتُ تلاحقني يدها.. فُلْتُ
منها في قناع الرحم بعد أن أفتحني أبي في هذا المكان
المظلم.. أخرج: أرفض، أرفض الخروج، كيف يفادر إنسان
مكاناً ألفه تسعة أشهر، كيف لا يهد من خروجك ولولا
رقتي وخوفي على أمي وبكائها لما خرجت وبعد أن خرجت
بدأوا بالضحك وبدأت أنا بالبكاء..

عزّز نص العرض فكرة اختراب الإنسان واستلابه، هذه الفكرة التي بنى
عليها المؤلف مدونته، إذ عمد المخرجان إلى الإيغال في الخيال عندما أعادوا إنتاج
النص واستثمار مرونة لفته الرمزية العالية القابلة على التحول والتأويل، ومن ثم
تكريس فكرة المسرحية على لسان واحدة الشخصية = (جمع شخصيات النص
وجعلها شخصية واحدة) عن طريق إعادة بناء هيكل الشخصية الرئيسية ودمجها
مع الشخصيات المصاحبة ليصبح الفعل الدرامي بين واحدة الشخصية وذاتها أو
بينها وبين قطع الأثاث التي تشظت بفعل التحول العلاماتي إلى شخصيات إنسانية
مرة (رموز)، وإلى علامات دالة (تماثل ايقوني) في مرة أخرى، وإلى (إشارة) دالة
في مرة ثالثة:

هو : (يخاطب فتية الأوكسجين بوصفها حبيبته) أنت
جميلة وباهرة ومطيفة ومازال ليريقك لمعان تحت لسان
ذاكرتي التي اندهشت منذ الوهلة الأولى... ماذا تشربين
ماء... فشفاهي بأبسة. ماء. أنا عطشان إليك أيتها

ومن عملية الإنتاج هذه تبدأ خيالات المخرج بالتحول من منتج خيالي وهمي
مبني على افتراضات المؤلف وخیالاته إلى منتج متحقق عياني أمام المتلقين .

أفاد المخرج من جغرافية مكان العرض، إذ سخر هذه الجغرافية في خدمة
الفكرة الخيالية التي صاغها المؤلف من دون تحديد مكان بعينه، الأمر الذي

منحويها مرونه في تخيل زمكان الحدث ومعطياته. فشكل ما موجود في حيز الفضاء (باحة منتدى المسرح = مكان العرض + مكان جلوس المتلقين) أصبح ذا دلالة بمجرد حضوره داخل عالم الحدث. هذا العالم الذي أعيد تركيبه بالعمل المسرحي. فقد أصبحت ساحة المنتدى بمثابة العالم الآخر للإنسان، وجعل المخرج بداية الحدث المسرحي ينطلق من منتصف الساحة التي تخيلها بوصفها عالم الأموات، حيث ترفد الشخصية على عربة (سديّة) وهي تسعى جاهدة إلى العودة إلى الحياة الدنيا للخلاص من اغترابها وبث آلامها. فعما يحيط بالشخصية في عالمها هذا يشترك في الحدث بدلالة تعامل الممثل مع المتلقين على أساس أنهم جزء من سياق الحدث، وإنهم جزء من شخصيات العالم الآخر (عالم الأموات)، الأمر الذي أعطى الموقف بعداً خيالياً مؤثراً.

أث المخرج عالم (اللعبة المسرحية) بعناصر تدل تأثيراتها العلاماتية أشياء اشتغالها على عمق الصورة المتخيلة بشقيها (الصورة المتخيلة من المؤلف + الصورة المتخيلة من المخرج). فالعلامات أثناء اشتغالها داخل خطاب العرض تبث شفرات، وهذه الشفرات رمى من ورائها المخرج إلى تحقيق غايتين: أولاهما تصوير الحدث الدرامي التخيل عند المؤلف وعنده بأعلى مستوى من التصوير الإيقوني. والأخرى، إن العلامات كانت تحيل المتلقي من الاستجابة الفورية للحدث بوصفه معطى إيقوني، إلى معطى آخر متخيل يربط فيه المتلقي الصورة البصرية والسمعية بصور آخر. بمعنى آخر أن المتلقي عليه أن يحاول إعادة إنتاج دلالة العلامة من حيث هي سياق معارف عليه إلى نسق دلالي مستحدث يبث شفرات وأمزجة وإشارات دالة مفارقة (فعل تخيلي).

وفي ظل هذه الرؤية الإخراجية حفل العرض بالصور المنشطرة (الشائيات = الحياة والموت، الواقع والخيال، الحضور والغياب) التي تؤسس عوالم العرض المتخيلة الدالة في الوقت نفسه على قدرة المخرج في تحويل العلامة الواحدة إلى علامات أخرى في ظل التقشف النظري. فقد أكد المخرج خيالهما من خلال سمة

التكثيف في توظيف أثاث الفضاء واعتماد القيمة التحولية للعلامة في اشتغالها من مشهد إلى آخر مؤكداً في الوقت نفسه على موضوعية الحرب واختراق الإنسان. فاثاث العرض أفصح عن خيالات المخرج منذ لحظة اختباره له - أثاث متباين عثيق من ركمام المهارات والمستشفى وأزياء الجندي في ميدان المعركة - ومن خلال تحولات استخداماته . إذ أن العلامة الواحدة تتحول ما بين طابعها الايقوني والاشاري والرمزي:

فتينة الأوكسجين ← امرأة (العروس) + الفريزة + آلة الحرب المدمرة (الغازات السامة)

عربة السدنة ← عربة + جهاز استنساخ + سجن + سيارة إسعاف + قبر

الخوذة ← خوذة جندي + وعاء الماء

الهيكل الحديدية ← شخصيات إنسانية + ارتكاز عسكرية

المرأة ← منظرة + شخصية إنسانية

الإطارات ← عجلة + حنان الأمومة + الزمن + ماسكة الحرب

هيكل عظمي ← المعلم + المختار + الأب

تعامل المخرج مع الممثل = (جسده + حركته) بوصفه علامة بصرية تتدرج في إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التي تشكل لغة المرض الفائرة على تحقيق خيالهما. فكما عدّ جسد الممثل احد قنوات التوصيل التي تحمل رسالة المرض للمتلقي، والوسيط الذي يربط بين العالم الخيالي وبين مرجع المصرح في الواقع. زد على ذلك فإن حركة الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية العلامات المتحركة والثابتة المؤثرة لفضاء المرض، تعكس مدى تحقق علاقات القوى التي تتحكم بالبنية العميقة للنص. فقد ركن المخرج إلى تجبير قنوات جسد الممثل الادائية بوساطة علامات التشكيل الصوري المتمثلة بالصورة التعبيرية التي

عكست عوالم الشخصية الداخلية وانفعالاتها من جراء استلابها وغترابها وغترابها.

وفي منظور اشمل لتنفيذ الصورة الخيالية سعى المخرج إلى تقصي علاقة جسد الممثل بنوعية الفضاء وتشكيلاته (المتحركة + الثابتة) في كل لحظة من لحظات العرض. فقد أباح المخرج لنفسه العمل بمقتضى مبدأ (الانخزال) في التوظيف النظري مؤكداً قصدي الاختيار والاحتكام للشكل التخيل وإبراز تباين الممثل مع الكنل. فقد عدّ المخرج جسد الممثل وحركاته حالة بايولوجية وذهنية خاصة تختلف عن جسد الإنسان وتصرفاته في الحياة العادية لأنه لعبة متخيلة زاحفة بصورة عكسية من واقع الموت إلى واقع الحياة، ولذلك صير جسد الممثل مصدراً للاحتفالية بوصفه التواء التي يتم من خلالها استعادة العناصر النفسية الكامنة في جوهر النص وإحيائه، ومن ثم ينقل الجسد بدنيته من العنصر إلى المتلقي ويجعل من العرض تجربة صوفية ونوعاً من المشاركة الوجدانية (فعل تخيلي).

اتسم الفعل الأدائي للممثل بالانزياح السريع من حال إلى حال ومن هيئة إلى أخرى لا سيما في لحظات التحول من الشخصية الرئيسة إلى الشخصية المفترضة (الوهمية)، أو من خلال تعامل الممثل مع القطع النظرية بوصفها شخصيات إنسانية، وإلى استخدام الجسد في إنتاج علامات متعددة تعكس اللحظة الداخلية لبناء الشخصية = (اللحظة الداخلية للشخصية في أن حدث النص + اللحظة الداخلية للممثل في أن العرض). ومن هذا المنحى فإن البعد الزمكاني للشخصية أصبح بعداً خيالياً مفترضاً يرتبط دلالياً بالقيم الإنسانية والوعي الجمعي لدى المتلقي.

أقام المخرج التكوين البصري والسمعي للعرض على بنية متلاحمة من العلاقات الإيحائية أو الدلالات المبثوثة التي تصنع المتلقي بكثافة تحولاتها الأمر الذي يؤدي إلى انبعاث التفكير عند المتلقي من ممكناته امتداداً مع تحولات

مجريات الحدث (فعل تخييلي). فالحديث المسرحي يبدأ من نفس المؤلف إلى نص المخرج حدث متخيل أراد من ورائه أصحابه أن يوقضوا المتلقي من غفوته ومن ثم التفاعل معه. فقد رسم المخرج خط حركة الممثل باتساق مع طبيعة المكان مما زاد من حيوية عمله ، فضلاً عن ذلك جاء رسم الحركة مع القطع النظرية بهيئة تمكس مدى خيالات المخرج ، إذ تعامل الممثل مع الأثاث بصورة مدروسة ليشكلها ككتلاً ثابتة ومتحركة قابلة للتأويل والانبطار العلاماتي ، وهذه خاصية تحسب لخيالات المخرج ولا سيما في لحظة المكاشفة بين الشخصية وبين شخصية المعلم (شخصية وهمية يعبر عنها بهيكل عظمي).

ولكفي يكتمل المشهد البصري التخيل بشكل جلبي ويفصح عن مكوناته ، جاءت المعالجة اللونية لأثاث سينوغرافيا العرض منسجمة مع بساطة المفردات المساهمة في تشكيل الصورة المتخيلة. فالمخرج سعى إلى اختيار ألواناً تجهر عن دلالاتها وإيحائها مباشرة أحياناً ، أو تلوح إلى إحالات دلالية في أحيان أخرى تشعر المتلقي انه خارج حدود الجاذبية ، وهذا الأمر انطبق على عموم أثاث الفضاء بدءاً من زي الممثل مروراً بقطع الأثاث وانتهاءً بالإضاءة.

لعبت الإضاءة دوراً مهماً في مجريات الحدث ، فقد عوّل المخرج في مشاهد عديدة على إحياءات الإضاءة بوصفها معطى جاهز يحيل الصورة المتخيلة إلى واقع ممكن منذ بداية الحدث. فقد افتتح المخرج عرضه بتسليط حزمة ضوئية كثيفة صفراء على العربة (السدية) التي ترقد عليها الشخصية للدلالة على موتها أو ضياعها في لجة العالم المزدهم مما أعطى المشهد طقساً بانورامياً خيالياً يحيل خيالات المتلقي إلى عالم الموت أو إلى عالم الإنسان المقترّب. وفي محطة أخرى من محطات العرض فُكّلت الإضاءة (لون اخضر) من حميمية الموقف الدرامي التخيل عندما عززت حالة الاغتراب عند الشخصية أمام زحمة الآلة وعجلة الحرب أو مواقف الشخصية من حنان الأم صوب الأم بما عكسته من دهن وحنان وديمومة العيش. كما عملت الإضاءة في الوقت نفسه على عكس الواقع النفسي

للشخصية، وهذا ما حدث فعلاً في لحظة البوح الداخلي للبطل أمام أخيه الأكبر (الممثل نفسه قام بدور الأخ الأكبر مع تغيير في نبرة الصوت) عندما قامت الإضاءة بدور المفسر للحدث بما تحمله من خصائص تمثيرية تكشف عن مجريات الحدث الداخلي للشخصية. فقد سلط المخرج من موقعين متباشرين لونين من الإضاءة (الجهة اليمنى اللون الأحمر) و (الجهة اليسرى اللون الأخضر) على الممثل في لحظة المكاشفة، مما أعطيا للمشاهد التخيل صورة واقعية:

الأخ الأكبر: تريد أن تموت ← التفاتة نحو اللون الأحمر ← صورة متخيلة

الأخ الأصفر: أخي ولماذا تنظر لي وكأنني سرقت رغيفك الوحيد ← التفاتة

نحو اللون الأخضر ← واقعية

الأخ الأكبر: هل تعرف مراسيم الدفن ← اللون الأحمر ← صورة متخيلة

كما زادت المؤثرات الموسيقية من حدة التفاعل بين عناصر الخطاب وتناغمها عندما شغلت مساحات واسعة في لحظات هذا الخطاب. فقد عكس المخرج كثيراً على الموسيقى في تفعيل الحدث الدرامي بشقيه الخارجي والداخلي، ولا سيما أن الحدث في الخطاب يركن إلى الخيال بكل مجرياته. فالموسيقى تولت التعليق (المصاحبة) المؤثرة في الحدث الخارجي عن طريق اتسافها مع الحدث وتزامنها مع الحركة، أو أنها تساهم في الحدث الخارجي عن طريق البوح والتصريح جهاراً بمكنونات النفس الداخلية للشخصية مما يزيد من فاعلية عملية التلقي (فعل تخيلي) كما في مشهد محاكمة الذات إذ وضعت الشخصية داخل قفص من أجل المكاشفة.

أما على صعيد الأزياء، فقد جاءت الأزياء لتعمق الصورة الخيالية بما حملته من دلالات تحيل المتلقي إلى مواقف أخرى متخيلة. فقد حفل زي الشخصية بقابلية التحول والتوليد لأن المخرج نفذ الزي بطريقة تقبل التحول الدلالي مما يثير هذا التحول مزيداً من التساؤلات عند المتلقي، ولا سيما في لحظة التحاور ما بين الشخصية وشخصية العلم المتخيلة. فقد البس المخرج الشخصية المتخيلة (بدلة)

وهذا الذي ينشطر إلى مجموعة دلالات ترتكز على دالة واحدة، وهذا الانسطار الدلالي يساير الحوار الذي تصصح به الشخصية، الأمر الذي يحيل المتلقي إلى تخيل صور بعيدة عن الصور المقدمة أمامه. فضلاً عن ذلك فقد حفلت الشخصية الرئيسية بتغيير الأزياء ثلاث مرات أثناء سير الأحداث وهذا التغيير يدخل ضمن شروط اللعبة المسرحية، ولعل المخرج أراد من وراء ذلك إلى تحول الواقع الإنساني من حال إلى حال مما يعطي دفق المشاركة الوجدانية للمتلقين مع الأحداث (فعل تخييلي).

ثالثاً، مسرحية منزل شاعر*

فكرة وإخراج: جبار الشهداني**

يعمل عرض (منزل شاعر) إلى الفنتازيا بكل مقدراته، فقد سعى مخرجه إلى المغامرة بتقديم عمل مسرحي خالٍ من المعتكفين ضمن رؤية مرجعية تتكئ على التجريب من جهة، وإلى الارتقاء في أحضان مسرح ما بعد الحداثة من جهة أخرى بحسب مقولة المخرج.

يؤسس المخرج فكرة المسرحية على دعائتين: لعل أوليهما أنه أراد أن يعرض مشهداً حياتياً يكشف فيه مخلفات الإنسان بعد انتقاله القسري من مكان إلى آخر (الموت، السفر، الهجرة...)، والأخرى أراد أن يقدم صورة متخيلة لواقع المثقف العراقي الذي كان يأن تحت طائلة الموز والاعتراش في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين من دون أن يتلقى أدنى مساعدة تذكر، بل أنه أراد أن يعرض مخلفات تلك الشخصية بوصفها علامات دالة على حياة هذه

* مسرحية (منزل شاعر) قدمت على مدى المسرح ضمن فعاليات مهرجان المونودراما الثالث عام 2000.

** جبار الشهداني: ولد في بغداد، تخرج في معهد الفنون الجميلة قسم المسرح، أخرج للمسرح عدداً من المسرحيات لعل من أهمها (أغنية الثم) و (الذب).

الشخصية وطبيعتها، ومن ثم يقع على عاتق المثقفي إعادة إنتاج الصورة وتخيل هذه الشخصية وحياتها

يبدأ المرض منذ لحظة دخول المثقفين إلى باحة مستشفى المسرح الداخلية، إذ يأخذ المخرج المثقفين في فسحة إلى منزل شاعر قد غادره وتركه مهجوراً إلا من أغراض عتيقة وكُتُب مبشرة وأوراق متناثرة تتظاهر في فضاء المسرح. والحق أن المخرج قد وفق في اختيار فكرة المرض على الرغم من غرائبيتها، ومن ثم فإن هذا التوفيق قد عززه طبيعة مكان المرض بما يحمله من خواص فنية. فالمخرج استغل طبيعة المثقفين (نخبة من المثقفين العراقيين) ليعرض أمامهم صوراً يجد كل واحد منهم نفسه فيها، فالمكان لم يكن سوى مكاناً متخيلاً معوماً يتبع للمثقفي إعادة قراءته مرات عديدة ومن ثم تخيل نفسه وسط الحدث، فالببيت لم يكن لأحد، بل هو بيت كل مثقف مقرب، بل لعله الوطن الذي يشكو من الخراب. فالببيت عند المشاهداني لم يكن سوى مكاناً في خيالاته في اللاشعور، مكان يعكس حياته وبيئته، أنه مكان الأحلام، هذه الأحلام التي تنقل المخرج ومعه المثقفين إلى عالم مبهم يأخذ العقل فيه فسحة ينطلق فيها خارج حدود الزمكان، صوب إنتاج المزيد من التخيلات أو سلطنة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة التي تعصف في خيال المثقفي عندما يترك العنان لعين العقل كي تنتقل على غير هدى بين الصور المارة التي تتخيم رغباته التي بقيت من دون إشباع في الحقيقة وعلى صعيد الواقع، فيستسلم لها بوصفها سبيلاً للهروب من واقعه، وهي نظرة أشار إليها باشلار مراراً في خضم دراسته للمكان من منظور نفسي تحليلي. فقد أعطى باشلار أهمية كبيرة للببيت بوصفه جسداً وروحاً للإنسان، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يُقذف به إلى العالم، وهو الملاذ الآمن الذي يستقر بين أركانه، وإن كل مفردة من مفردات الببيت هي دلالة لمرحلة من مراحل الإنسان، إذ يقول: "إن كل ركن في الببيت، وكل زاوية في الحجرة، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختباء فيه، أو الانطواء فيه على

بممكنة التوصل إليها، ولذلك سلك طريق المرض الطقوسي، فهو يرى أن هدف المسرح الرئيس يقترب من التجربة الصوفية التي يحدث فيها التوحد الحقيقي بين العرض والمتلقي، الأمر الذي جعله بمستوعب الفكرة المتخيلة وبمستبدل اللغة المنطوقة بلغة تقوم على الطقسية والتجلي والصوفية الشرقية، فتشترك عند ذلك الرموز الحية في العرض مع ذوات المتلقين في وحدة سحرية قوامها الصورة الأسطورية القائمة على العقد الخفي بين الذوات والذاكرة الجمعية واللاوعي، وهي حقيقة دعا إليها المخرج أرتو في مسرحه.

اعتمد المخرج في تأليف فضاء العرض المسرحي على عناصر بصرية وسمعية وشمية. أما على صعيد العناصر البصرية فقد أثّر المخرج فضاء العرض بأكداس من الكتف في إشارة إلى مكتبة الشاعر، فضلاً عن ذلك لجأ إلى تعليق ملابس الشاعر على جدار الباحة الداخلية لمندى المسرح، كما حاول أن يلجأ إلى إغراق الفضاء ببعض الرموز الشعبية البغدادية، فأثّر المكان بمجموعة من البسط الملونة والأدوات المعمولة من جريد النخيل (الكراسي والمهفات). كما حاول المخرج أن يجسد أجواء البيت البغدادي عن طريق عنصر الإضاءة بما تمتلكه من مكتيزات تعبيرية في وقت أفاد فيه كثيراً من معمارية مكان مندى المسرح بوصفه بيتاً بغدادياً قديماً بثير الشجن والذاكرة. قدّمت الإضاءة الموزعة في أركان الباحة فكرة العرض عندما لجأ المخرج إلى تغيير ألوان الإضاءة بطريقة آلية تعتمد الإبقاء والطقسية، وكأن المخرج أراد أن يخلق أجواء متحركة تعكس الحركة الداخلية لذات المتلقين وتحفزها على التخيل وعقد الصلة بين ذواتهم وعناصر المكان الضاغط عليهم. فالألوان العرض أسهمت كثيراً في عملية التخيل عند المتلقي، ولأسيما أن هنالك علاقة متينة بين الألوان وعملية التخيل فالتخيل التركيبي (التألفي) يمتزج مع نشاطات الحواس المختلفة ويتجسد هذا الامتزاج بشكل ألوان يمكن أن ترى تدفق الصور الملونة. فالمتلقي عندما يحصل لديه ما يعرف بالتداخل اللوني (ترابط تخيلات المتلقي مع ألوان معينة) من جراء

الإضاءة المتغيرة، يحصل لديه تداخل مع الذكريات فتصطبغ حالات خاصة مرّ بها المتلقي بلون معين يتذكرها وهي بطبيعة الحال ليست الألوان الحقيقية للحالة أو الواقع الذي عاشه.

أكد الشهاداني على العناصر السمعية بما تمتلكه من حضور مهم في حياة الإنسان من جهة، ولكي يقرب الصورة البصرية إلى أذهان المتلقين ويدعمها من جهة أخرى. فقد حفل العرض بالموثرات الموسيقية، وقد عمد إلى الموسيقى الهادئة التي تعبر عن طقسية الموقف وتثير حفيظة المتلقي، وبحسب رأي أفلاطون فإن الموسيقى ارفع الفنون على أساس أن تأثيرات إيقاعاتها وألحانها في الروح الباطنية للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير جميع الفنون الأخرى⁽¹⁾، فضلاً عن ذلك فإنه لجأ إلى مؤثرات صوتية حيوانية (صوت البليل) التي أعطت إحياءات مضاعفة للصورة البصرية.

ولكي يبرز المخرج الجانبين السمعي والبصري لجأ إلى المؤثر الشمي، إذ أنه سمى إلى خلق أجواء بغدادية عندما ادخل أنه الفحمة (المنقلة) إلى حيز الفضاء وعند إشعال الفحم فيها بدأ يبتث رائحته، وزيادة في الموقف لجأ المخرج إلى استخدام البخور بشكل مفرط معاً أفضى على الفضاء المتشكّل طقسية خاصة تحيل المتلقي إلى الأجواء البغدادية القديمة.

لقد حاول المخرج في عرضه هذا أن يشارك المتلقي من حيث لا يعلم، فقد أضاف كثيراً من طبيعة جلوس المتلقين في منتدى المسرح عندما عمل على إشراكهم في الحدث المقدم بوصفهم ممثلين يؤدون الأدوار بواسطة تخيلاتهم التي انطلقت من الحدث التخيل وظلت تسير معه حتى بعد انتهاء العرض عن طريق استمرار المتلقي بالتفكير ملياً بما شاهده من صور سمعية وبصرية.

(1) جواهوس بورشوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص 37.

رابعا: مسرحية نار من السماء*

فكرة وإخراج: علي طالب**

توقف المخرج (علي طالب) في عرضه (نار من السماء) عند مسألة توقف عندها الاثنروبولوجيون ملياً، ألا وهي مسألة الأسطورة وعلاقتها ببدء العالم والحياة والإنسان. فهذه المسألة من أولى المسائل التي اهتمت على العقل البشري وتمسك لمعالجتها منذ فجر طفولته. فلا يكاد مجتبع من المجتمعات إلا ولديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق والتكوين وأصول الأشياء نزولاً إلى العصر الحديث، إذ احتلت مسألة الخلق والصراع الأول بين الإنسان وأخيه الجانب الأكبر من ميثافيزيقيا جميع الفلسفات، وشغلت جزءاً مهماً في المعارف والعلوم الإنسانية وأخذت مساحات كبيرة في الفنون والآداب. الأمر الذي جعل المهتمين يلتفتون إليها ويتخذون منها سبيلاً في خطاباتهم.

تبني المخرج الأسطورة ضمن مشروعه التجريبي في المسرح، فأصبحت التراكيب والتعبيرات خلال هذا البناء الدرامي وسائل لتجسيد الأسطورة ولصنع من منظور عصري خاص، يحمل فيها يحمل رؤية لتشكيل الواقع العياني الذي يرصده والذي لا يفقل فيه إنسانية الهدف.

يتأسس خطاب العرض على فكرة الصراع الأزلي القائم بين الخير والشر منذ لحظة بدء الخلق الأول حتى يومنا الحاضر. فالعرض يقدم ثلاث تبعات،

* مسرحية (نار في السماء) من إنتاج فرقة (مردوخ) الفنية، قدمت على مسرح الرشيد عام 2000، على هامش عروض مهرجان المونودراما الثالث، ثم قدمت في مهرجان الوفاء الثالث المسرحي في البصرة عام 2002.

♦ علي طالب، حمزة كركحي الشعري، ولد في بغداد عام 1974، تخرج في معهد الفنون الجميلة عام 2000، مخرج وممثل ومصمم مسرحي، عضو في فرقة (مردوخ) المسرحية، له إسهامات في الترفيع الدرامي، أخرج للمسرح عدداً من المسرحيات لعل من أهمها: (نار من السماء)، (عليل) التي عرضت في كركوك وفي مهرجان جرش عام 2004، ومسرحية (زوا).

وكل شيء تقدم صورة مقتطعة من تاريخ الإنسان ومراحل حياته ، إلا أن هذه التيمات تجتمع في سياق شيء مركزي واحد يصور صراع الخير مع الشر. فالثيمة الأولى تتعرض إلى موضوعة الخلق الأول للإنسان (آدم = أبسو في الحضارة العراقية)، ومن ثم الخلق الثاني (حواء = تماة في الحضارة العراقية) ومن ثم صراعهما مع القدر المحتوم (الشر) في صورة أسطورية. واحسب أن أسطورة الخلق (عملية خلق الثاني من الأول) هذه توقف عندها الكثير من المعنيين بالدراسات الأنثروبولوجية انطلاقاً من كونها تعالج مسألة الجنس والخلق وعلاقتها بالعبادة، ويرى العالم الأنثروبولوجي (برزيلوسكي) "إن رمزية الخيال الديني الأسطوري تتطور عادة من محركات تدور حول تعجيد التناسل والخصب إلى محركات أكثر ارتقاء توصل إلى عبادة إله واحد"⁽¹⁾. أما الثيمة الثانية تتعرض إلى موضوعة تحول فعل الخلق والصراع من مرحلة التأسيس الأسطوري إلى مرحلة التصور الديني حيث بدأ الإنجاب من جراء تناسل الخلفين الأولين وبدء الصراع الواقعي بين الخير والشر وانتهاه بقتل (قابيل) لأخيه (هابيل). في حين جاءت الثيمة الثالثة لتعرض قصة الصراع العلوي بين الإنسان (الخبر) وأخيه (الشرير) منذ طفلة قابيل حتى يومنا الحاضر.

نأت المعالجة الفنية لفكرة المرض الرئيسية (الخير والشر) عن المعالجات التقليدية التي يركن إليها عادة كتاب المسرح في خطاباتهم ويجسدها المخرجون على خشبات المسارح، بل جاء خطاب العرض هذا وهو يرفل بالصور الخيالية والمتخيلة المتكئة على جملة من الفروض غير التقليدية بدءاً من خلوه من اللغة الملفوظة (المرض بالغميغمي) إذ اعتمد على لغة الإشارة والإيماء والرقص التعبيري بوصفه أصل كل اللغات وأقدمها، وانتهاءً بتأثيرات الفضاء المسرحي، فالمخرج يقدم عرضاً تجسده شخصيات لا بوصفها شخصيات إنسانية فحسب بل بوصفها

(1) جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها إنسانها، ص 18.

نماذج اجتماعية يمدل العرض على تقديمها ككمفردات عيانية وتمثيلات بشرية لأفكار متصارعة في خضم بنية حكائية معقدة تراوغ ذهن المتلقي وتستدعيه إلى الغوص في أغوارها عن طريق استنفار مهاراته في الاكتشاف والتأويل والتخيل.

تعلن اللحظة الأولى للعرض عن شيمته الأولى، إذ تظهر شخصية آدم (قام بأداء الشخصية المخرج علي طالب) في مرحلة التكوين وهو يخرج من شرنقة (كيس أميخ من الورق) ليستلقي على الأرض، ومن ثم تدخل عليه شخصية (الشیطان) ويصبح الفعل بين الاثنين قائماً على أساس المكاشفة والإغواء بينهما ومن ثم ينسحب الشيطان في وقت يعلن آدم فيه عن حاجته إلى مخلوق آخر يقف إلى جانبه ويلبي حاجاته، وعند ذلك تولد حواء (قامت بدور حواء الممثلة روعة النعيمي) من جسد آدم في حركة التفاضلية وشيقة صممها المخرج بدرجة تصفق المتلقي وتزيد من قدرته التخيلية. وبعد ذلك يكشف العرض عن الشيمة الثانية، إذ يظهر إلى حيز الوجود عدد من الشخصيات في إشارة إلى بدء التناسل بين الخليقین الأولین وتعدد مجريات الحياة، هذا التقيد الذي يفصح عنه المخرج في فعالية الصراع بين هابيل وقابيل في صورة اقرب ما تكون إلى صورة الصراع من أجل البقاء. ومن ثم يتحول العرض إلى الشيمة الثالثة ليعلن عن نهاية سيادة الخير المطلق وبداية ما يعرف بالصراع الدائم ما بين الخير والشر في رحلة تعاقبية مرة يكون الخير هو المتسدد وفي أخرى يكون الشر هو الطاغى من خلال افتراض مجموعة من الشخصيات وهم في حالة صراع فيما بينهم من أجل البقاء.

والحق أن العرض قد تأسس على فكرة اقرب ما تكون إلى الأفكار الأسطورية الخيالية، لذا جاءت المعالجة الفنية للمخرج تتسق مع طبيعة المضمون المعالج، الأمر الذي جعل العرض يحفل بالصور الخيالية والتخيلية وأضحت الصورة المرئية اقرب إلى الصورة الذهنية منها من الصورة الواقعية. فالمخرج سعى إلى قراءة النص الميثولوجي (ثيمة العرض الرئيسية) قراءة إخراجية تقوم على تحويل النص من بنيته الأدبية التاريخية إلى قراءة بصرية

خيالية في كل مظاهرها، أي أنه لا يُسمع المتلقي النص بل يرقعه على الدخول إلى عوالمه المتخفية في عمقه البنائي من خلال مشهدية الصورة بعدما تحرر من سطوة اللغة ومحدداتها وتمويله على اللغة البصرية التي من خلالها يقرأ المتلقي الثيمة. فالعرض يسمى إلى إقحام المتلقي في غياهبه، وإن عملية الإقحام في الطقس الدرامي لا يتم تحقيقها إلا من خلال جر المتلقي إلى تخوم الصورة الخيالية المنتجة.

حاول المخرج أن يبني فضاء العرض على صياغات متقشفة، فهو لم يدخر وسعاً في إقصاء العناصر المصاحبة للممثل عن العرض، واستبداله بالصياغات الحركية للممثل التي أغنت المشهد البصري بدلالاتها الايقونية والاشارة والرمزية، ليقرب بذلك من فلسفة المسرح الفقير الذي يقوم على إقصاء بعض عناصر العرض وتمثيل بعضها الآخر لصالح عمل الممثل. فالعرض سعى إلى البرهنة على السلطة التي يحتكم عليها الجسد فيما يقول أكثر مما تدل عليه الألفاظ اللغوية لأي نص مباشر. فقد خلى فضاء العرض عن العناصر التشكيلية ما عدا جسد الممثل وحده، هذا الجسد الذي اشتغل في هذا الحيز بمفرده وحقق حضوراً علاماتها عن طريق التشكيلات التي سعى إلى تشكيلها بمفرده أو بالاشتراك مع أجساد الممثلين الآخرين مما جعله يث دلالات تعبيرية تبعاً لطبيعة الصورة المتخيلة التي رسمها المخرج.

انطلق المخرج في تحقيق مشهدية الصورة المتخيلة من التدرجات الكاملة للانفعالات الإنسانية وتعبيراتها اللامتناهية. فقد عوّل كثيراً على الممثل وخيالاته وحركته جسده وتشكيلاته الايقونية بوصفهما اللغة التي تفصح عن ثيمات العرض، فالتعبير الداخلي عند الممثل (الخيال، التركيز، الانتباه) مضافاً إليه التعبير الخارجي (حركة الجسد وإيماءاته) مكافئان من وجهة نظره لتحقيق التعبير المسرحي من دون أية عناصر أخرى مساندة وهو

منهج يتطابق مع منهج كروثوفسكي المسرحي. فقد تعامل المخرج مع جسد الممثل وحركته بوصفه علامة بصرية تندرج في إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التي تشكل لغة العرض، كما عدّه أحد القنوات التوصيلية الرئيسية التي تحمل رسالة العرض للمتلقي، والوسيط الذي يربط بين العالم الخيالي وبين مرجع المسرح في الواقع. فضلاً عن ذلك عدّ المخرج حركة الممثل ووضعته وعلاقته ببقية أجساد الممثلين وبالفضاء، تجسداً لعلاقات القوى التي تتحكم بالبنية العميقة للنص. فالمخرج لا يكتفي بإظهار الحركة بوصفها تعبيراً وإنما يتعامل مع الجسد بشكل يفجر طاقاته الحسية والانفعالية ويترك له حرية الانعتاق الكامل. وقد ابرز هذا التعامل نوعاً من الأداء الجسدي الحر الذي يحيل المتلقي إلى شكل الطقوس البدائية من جهة، ويسير بالمؤدي نحو تحقيق نوع من الانعتاق الصوري والذهني من جهة أخرى، الأمر الذي يحقق نوعاً من الاندماج بين الرقص التعبيري والحركة التعبيرية في المسرح وصولاً إلى خلق شكل مستحدث لصورة خيالية.

سعى المخرج في هذا العرض إلى إنتاج صور تخيلية تعتمد على حركة جسد الممثل وتشكيلاته، فهو يريد أن يتخيل هذه الحركة من دون أية رغبة في تحديد مرجعياتها أو اقترانها بمرجعية معروفة، فهذه الحركة تبدو وكأنها وليدة ذاتها وليس إلى شيء آخر، فهي وليدة الرغبات الأنثوية للمؤدي من دون أن تكون لها أية علاقة بمنظومة دلالية ما ولكنها هي التي تؤكد دلالات مستحدثة يقف أمامها المتلقي بالاستسهامات. فهو يرى أن الممثل عندما يلجأ إلى القوالب الجامدة والحركات المعروفة لا يفعل شيئاً إلا أن يقدم للمتلقي أقتعة ميتة لشعور غير موجود، لأن الشخصيات المقدمة على خشبة المسرح ليست كائنات حية بقدر ما هي نماذج وأنماط. ولعل المخرج في عمله هذا أراد أن يحيل المتلقي من متلقي سلبي يحصل على الصورة مكتملة

جاهزة ، إلى متلقي إيجابي يقف أمامها ومن ثم يعيد إنتاجها مما أدخل العرض مرحلة التجريب العالي الذي جر معه المتلقي إلى منطقة الإحالة والتأويل والتخييل.

لقد حاول المخرج انطلاقاً من خيالاته أن يساوي بين حركات الممثلين في قيمتها وأهميتها ، فلا يفضل حركة على أخرى ، بمعنى أن تحديد هوية العرض لا تعتمد هنا على أي اختيارات حركية معينة ، بل تعتمد على توزيع انتباه المتلقي ما بين قبول الإيهام بأن ما يحدث شئ عادي يومي ، وبين الاهتمام بتفاصيل الإطار الذي يحيط بالحركة. فني حركة الممثلين جعل المخرج الممثلين يتبعون نظاماً حركياً يستغرق لحظات وهم في حركة تلويح الأيدي بعنقودية عديدة من خلال التكرار المستمر لسلسلة متتامة من الحركات ، وقد تضمن هذا النظام حركات تعتمد على التوزيع الشكلي لأجزاء الجسم وحركات وإيماءات عالمية الدلالة وأفعال شاذة وغريبة وحركات تحمل دلالات جنسية واضحة ، وكان المخرج في هذا يسعى إلى إبراز نشاطه التخيلي في تأطير المادة الحركية وإعادة تأطيرها بصورة مستمرة.

ولكني بمنح المخرج الحدث صفة المعاصرة والواقعية على الرغم من ايقونية مشهدية الصورة بوصفها حدثاً موعظاً في التاريخ القديم ، جعل الصراع يتحول من دائرته القدسية الأسطورية إلى دائرة إنسانية أكثر واقعية لتتصق بالبشر لا بالآلهة أو أنصاف الآلهة ، وقد توضح ذلك من خلال تشابك العلاقات التي يجلها الحدث المنخيل ويكشف في شأبه حالة الصراع بين الشخصيات الخيرة والشريرة في استمرارية مطلقة ، وفي الوقت نفسه يتضح البعد الواقعي للشخصيات ومدى اتصالها بالعصر من خلال اتصال الماضي بالحاضر.

إن التعبير الأدائي التمثيلي والحركي في العرض أراد له المخرج أن لا يخضع لمنطق معين أو يستند إلى أسس منطقية، بل أراد له أن يتشكل على وفق مبدأ اللانظام الذي سيره السلطة العليا التي تهيمن على العرض. بمعنى أن المخرج لم يركن إلى نمط حركي أدائي معين بقدر ما ارتكز على عامل الخيلة في إنتاج نماذج حركية بثت دلالات سياقية أو مستعددة بموجب الأمر الموكل إليها في الحدث.

نتم مشهدية الصورة عن غرابة تخيلات راسمها، فهي تقدم خليطاً متنوعاً من الشخصيات في مواقف وحالات مختلفة تقوي المتلقي بجو تملؤه الفتنة والإشارة والحكمة كما تكتشف الغرائبية وتفتححه مشاهد القتل (فَتْلُ قابيل لهابيل) والصراعات المستمرة بين (الخير والشر). إن هذه المشهدية المتخيلة تفسح أمام المخرج إمكانيات إحالة هذا السرد المكتظ بالعلامات إلى تمثيلات عيانية مكانية وأخرى تمثيلية. فقد عملت الحكاية الأسطورية التي بنى المخرج عرضه بموجبها على إخفاء صفة فنية مُشوَّهة تكشف عن طبيعة زمكان الحدث التخيل من جهة، وإلى كشف المرونة والتحول الدلالي للعلامات تبعاً لتغيرات الحدث. وقد استدعى الأمر هذا إلى جر المخرج إلى إنشاء تكوينات مكانية من حركات أدائية كما هو عليه الحال في لحظة ولادة (حواء) من جسد (آدم)، إذ أفضت حركة آدم ورشافتها عن هذا الإنجاب مما دلت الحركة وإيقونيتها عن مكان الولادة. أو كما كشفت حركة حواء مع الشيطان عن مكان الحدث (الحديقة) في لحظة الإغواء وتناولها التفاحة. أو كما في صراع الشخصيات الخيرة مع الشخصيات الشريرة عندما كشفت الحدث عن طبيعة المكان عندما جعل المخرج الحدث يقوم ضمن مستويي المسرح (المنطقة المرتفعة) التي خصصها

إلى الشخصيات الخيرة، في حين جعل (المنطقة المقطّعة) مكاناً دالاً عن طبيعة شخصياتها الشريرة.

أما على صعيد المكان في هذا المرض، فهو ليس مكاناً محضاً حاي للوقائع والأشخاص، كما أنه ليس مجرد تجسيد عياني للمقترح المكاني الموصوف والمحدد من قبل المخرج، بل هو إنشاء فني يكشف عن قدرته التقنية وتحولاته الدلالية - الجنة، الحديقة، الغابة، الأرض... بوصفهما أهم صفتين من صفاته الفنية البصرية. وبذلك حقق المخرج تخيله المكاني بوساطة حركة الممثلين، فضلاً عن ذلك تخيله الحركات ورسمها بطريقة ساعد إتقان مؤديها في تقديم قراءة عصرية لحكاية تعتمد الأسطورة والواقعة التاريخية. فالمكان الحكائي في مثل هذه السرديات الملحمية فضاء معوم غير محدد يساعد على الحركة بين التخيّل (المتلقي) و التخيّل (الصورة) ولاسيما عندما يصبح المكان محوراً مولداً للحدث أو مركزاً لصراعاته. إن تخيّل المخرج لمكان الحدث منحه القدرة على رسم فضاء صوري يتصف بتخليه عن خصائص التشخيص التطابقي مع الواقع وانتمائه إلى الخيال بوصفه صورة مستحدثة وخلاقة من صور الوعي. وعلى وفق ذلك تنشط الرغبة عند المتلقي لقراءة المشهد البصري لا بوصفه بيئة واقعية أو مقترحة، بل بوصفه خطاباً متخيلاً يحفز ذهن المتلقي لقراءة المشهد البصري بأليات مقاربة لتلك الأليات التي تنتج الأحلام أو تستقبلها، ولهذا فإن أجزاء العرض وملحقاته تم اختزالها من بيئة الإنشاء البصري لصالح الممثل وأدائه.

لعبت الإضاءة دوراً مهماً في صياغة المشهد البصري عندما ساعدت المخرج على تنفيذ تخيلاته الصورية، لا سيما وأن المرض كان منقشاً في أثاره المنظري حيث لا يوجد فيه أية قطع منظورية، ولهذا عوّل المخرج كثيراً على الإضاءة بما تمتلكه من إمكانيات مزدوجة، أي بوصفها وسيلة إضاءة

فضلاً عن العناصر المتقدمة لجأ المخرج إلى الموسيقى بوصفها عنصراً مساهماً في صياغة العرض المسرحي بما تحمله من قدرات تعبيرية. فقد جاءت الموسيقى إحيائية تعبر عن الموقف البصري وتسانده بما لها من قدرات فعلية. والحال أن المخرج لجأ إلى موسيقى تتسق مع طبيعة الموضوع المقدم، فجاءت الموسيقى بصياغات إيقاعية (الطبول، الدفوف، الخشب) لتعبر عن طبيعة الأسطورة، فضلاً عن أن هذه الموسيقى تعمل على خلق أجواء صوفية تختزل الصورة البصرية وتحولها من صياغة بصرية إلى صياغة سمعية ترحل المشاهد من مكانه عند المتلقي وتحوله إلى مرحلة التخيل.

المصادر والمراجع

أولاً - الكتب

- إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت).
- ابن سينا، الإشارات والتبسيطات، تحقيق: سليمان دنيا (القاهرة: دار المعارف، 1958).
- ابن سينا، النفوس من كتاب الشفا، تحقيق: حسن زادة الأملي (طهران: مكتب الإعلام الإسلامي، 1997).
- ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3 (بيروت: دار صادر، د.ت).
- أيوربان، محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي أرسطو والمدراس المتأخرة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972).
- أبو زيد، نصر حامد، فلسفة التأويل (بيروت: دار التنوير، 1983).
- أرتو، انتوان، المسرح وقربه، ترجمة: سامية أسعد أحمد (القاهرة: دار النهضة العربية، 1973).
- اردش، سيد، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: مطابع البقعة، 1979).
- أرسطوطاليس، النفوس، ترجمة: أحمد فؤاد، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1949.
- أرسطوطاليس، في الشعر، تحقيق: شكري محمد (القاهرة: دار الكتاب العربي، 1967).
- أرسطوطاليس، الحاوي والمحسوس، تلخيص: ابن رشد، مراجعة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار القلم، 1980).
- أستون، ألين و جورج صافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996).

- اسعد، يوسف ميخائيل، الشخصية المنتجة (القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة، 2003).
- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986).
- آل ياسين، جعفر، الفارابي في حدود مرسومه (بيروت: عالم الكتب، 1985).
- أمين، أحمد و زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، ط5 (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1964).
- أمين، أحمد و زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة الحديثة، ط4 (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1959).
- أوديس، الصوفية والسورالية، ط2 (بيروت: دار الساقي، 1995).
- أوهسيانكوف، م. و ز. سميرنوها، موجز النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا (بيروت: دار الفارابي، 1975).
- أهزر، فولفجانج، التخطيط من منظور الأنثروبولوجية الأدبية، ترجمة: حميد لحداني (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1998).
- أيفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى الوم، ترجمة: فاروق عبد القادر (القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979).
- إيلام، كبير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رثيف حكيم (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992).
- أينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، 1999).
- بارت، رولان، مضالات في المسرح، ترجمة: سهى بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1987.

- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب طلس (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 1984).
- برخت، بد، نظرية المسرح المحدث، ترجمة: جميل نصيف التكريتي (بغداد: منشورات وزارة الإعلام، 1973).
- بدوي، عبد الرحمن، إيمانويل كانت، ط1 (الكويت: وكالة المطبوعات، 1977).
- بدوي، عبد الرحمن، الثالثة الألمانية (القاهرة: دار النهضة العربية، 1965).
- بدوي، محمد مصطفى، دراسات في الشعر والمسرح، ط2 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979).
- بدوي، محمد مصطفى، كولودج (القاهرة: دار المعارف، 1958).
- بروك، بيتر، النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر (الكويت: مطابع الأهرام، 1991).
- بسطاوي، رمضان، جماليات الفنون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
- بلنش، عصر الأساطير، ترجمة: رشدي السيمسي (القاهرة: مكتبة النهضة، 1966).
- بويوف، الكسمي، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكور (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976).
- بورا، سهر موريس، الخيال الوجداني، ترجمة: إبراهيم الصيرفي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977).
- تاديه، جان ايف، النقد الأدبي في القرن العشرين (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1993).
- تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب (بيروت: دار العودة، 1979).

- توفيق، سميد محمد، ميتا فيزيقا الفن عند شوينماور، ط1 (بيروت: دار التنوير، 1983).
- توفيق، سميد، الخبرة الجمالية (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1992).
- جاد امر، هانز جيورج، تحليل الجميل ومقالات أخرى، ترجمة: سميد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997).
- الجياخنجي، محمد صدقي، الحسن الجمالي (القاهرة: دار المعارف، 1980).
- جبرا، جبرا إبراهيم، الفن والحلم والفعل (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986).
- جلكنر، روبرت و جيرالدانسكو، الرومانتيكية ما لها وما عليها، ترجمة: احمد حمدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).
- جيمس، ر.آ. سكوت، صناعة الأدب، ترجمة: هاشم الهنداوي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986).
- حافظ، صبري، التجريب والمسرح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984).
- حسن، حسن محمد، الأصول الجمالية للفن الحديث (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت).
- حسن، خضر جمعة، حصان المسرح في تننوي (الموصل: مطابع الجمهور، 1972).
- حمودة، عبد العزيز، الخروج من القيد دراسة في سلطة النص (الكويت: مطابع السياسة، 2003).
- حمودة، عبد العزيز، الروايات المحدية (الكويت: مطابع الرسالة، 1998).
- حمودة، عبد العزيز، الروايات المقعرة (الكويت: مطابع الرسالة، 2001).

- خالد، عبد الكريم هلال، الاغتراب في الفن (بنغازي: منشورات فانيولس، 1998).
- خضر، مها مظلوم، بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر (القاهرة: مطبعة الأوقست الحديثة، 2001).
- خوري انطوان، مدخل إلى الفلسفة الظاهرانية (بيروت: دار التنوير، 1984).
- دوران، جيلبير، الانثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة: مصباح الصمد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1991).
- راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز (بغداد: دار المأمون، 1987).
- رحمانى، أحمد، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ط1 (القاهرة: مكتبة وهبة، 2004).
- الرويلي، ميجان و سعد البازعي، ليل النافذ الأدبي (بيروت: الدار البيضاء، 2000).
- ريتشاردز، إ.أ.، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي (القاهرة: مطبعة مصر، 1963).
- ريد، هيربرت، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
- ريكور، بول، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية (القاهرة: عين للدراسات والبحوث، 2001).
- ريكورد، دجل، الدوامية في الأدب الإنكليزي، ترجمة: عبد الوهاب المسيري (القاهرة: مؤسسة سجل العرب، 1964).
- زاخوفا، بوريس، إعداد الممثل، ترجمة: توفيق المؤذن (القاهرة: مكتبة مبدولي، 1998).

- الزبيدي، علي، المصحح العربية في المراق (القاهرة: مطبعة الرسالة، 1967).
- زكريا، ميشال، مباحث في النظرية الأسنمية وتعلم اللغة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985).
- زكي، احمد كمال، الفن الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972).
- زيادة، معن، الموسوعة الفلسفية العربية (بيروت: معهد الانماء العربي، 1986).
- سارثر، جان بول، التخيل، ترجمة: نظمي لوقا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982).
- سالم، محمد عزيز نظمي، تاريخ الفلسفة (الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، د.ت).
- سالم، محمد عزيز نظمي، الإبداع في علم الجمال (القاهرة: دار المعارف، 1978).
- ستانيسلافسكي، فسمطين، إعداد العمل، ترجمة: محمد زكي العشماوي و محمود مرسي احمد (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1973).
- ستيان، ج. ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1995).
- سعد، صالح، الأنا - الآخر ازدواجية الفن التمثيلي (الكويت: مطابع السياسة، 2001).
- سلدن، راسان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الفانمي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1996).
- شاهين، ذياب، التلقي والنص الشعري، ط1 (عمان: دار الكندي، 2004).

- الشدياق، أحمد فارس، كنز الرغائب في منتخبات الجوائب، ج ١، (الأمستام: مطبعة الجوائب، دت)
- الشرفاوي، جلال، الأصيص في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002).
- شعبي، عماد فوزي، الخيال ونقد العلم، ط١ (دمشق: دار طلاس، 1999).
- الشناوي، علي الفريب محمد، الصورة الشعرية عند الأصيص التطليبي، ط١ (القاهرة: مكتبة الآداب، 2003).
- الشهباني، عمر محمد التومي، الفلصقات الحديثة للتربية، ط١ (طرابلس: منشورات جامعة الفاتح، 1996).
- الصاوي، أحمد عبد السيد، فن الاستعارة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1979).
- صليبا، جميل، علم النفس، ط١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1984).
- صليحة، نهاد، المدراس المسرحية المعاصرة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1986).
- عاقل، فاخر، معجم علم النفس، ط١ (بيروت: دار العلم للملايين، 1971).
- عباس، إحسان، فن الشعر، ط١ (بيروت: دار الثقافة، 1979).
- عباس، راوية عبد المنعم، القسم الجمالية (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987).
- عثمان، عثمان عبد المعطي، عناصر الرأية عند الخرج المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٢ (بيروت: دار التنوير، 1983).
- عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي (بيروت: دار التنوير، 1982).

- عبد القادر جابر، الروايات في النقد الأدبي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002).
- عودة، أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ط1 (عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1995).
- عوض، رياض، مقدمات في فلسفة الفن (طرابلس: دار جروس برس، 1994).
- عوض، لويس، نصوص النقد الأدبي، ج1 (القاهرة: دار المعارف، 1965).
- عيّد، كمال، توضيحات وجوف والمخرج المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1988).
- الفزالي، تماضت الفلاسفة، تحقيق: سليمان دنيا، ط4 (القاهرة: دار المعارف، 1966).
- فاخشانجوف، يفجيني، ثلاثي محاضرات في فن التمثيل، ترجمة: قاسم محمد (الشارقة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، 2000).
- الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة (بيروت: دار القاموس الحديث، د.ت).
- فال، جان، الفلسفة الفرنسية من ديكرت إلى سارتر، ترجمة: فؤاد كمال (القاهرة: دار الكتاب العربي، د.ت).
- فاولي، والاس، عصر النهضة، ترجمة: خالدة سعيد (بيروت: دار العودة، 1981).
- قاسم، محمود، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي (القاهرة: سجل العرب، 1969).
- القرطاجني، حازم، منهاج الملقاء وسراج الأبداء، ط3، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1986).
- قواص، هند، المسرح في مجال الأدب وعلم النفس (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982).

- مكاسد، سلمان، عالم النص دراسة بنوية في الأساليب السردية (عمان: دار الكندي، 2003).
- كروتشة، بندتو، المحول في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي (القاهرة: دار الفكر العربي، 1947).
- كمال، علي، أبواب العقل الموصدة، ط2 (بغداد: دار واسط، 1990).
- كولردج، صمويل، سيرة أدبية، ترجمة: عبد الحكيم حسان (القاهرة: دار المعارف، 1971).
- كولنجود، روبن جورج، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت).
- كبيرني، ريتشارد، الوجود والزمان والسرد: فلسفة بولنديسكود، تحرير: ديفيد وورد، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999).
- لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا (دمشق: دار دمشق، 1982).
- مايرخولد، فسيغولود، في الفن المسرحي، ج 1، ترجمة: شريف شاكر (بيروت: دار الفارابي، 1979).
- محمد، سماح رافع، الفيثومينولوجيا عند هوسرل (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1991).
- مدكور، إبراهيم، في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق، ط2 (القاهرة: دار المعارف، 1968).
- مطر، أميرة حلمي، فلسفة الجمال (القاهرة: دار القلم، 1962).
- المطليبي، مالك يوسف، وهم الحدىس (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002).
- مفتية، محمد جواد، معالم الفلسفة الإسلامية (بيروت: دار القلم، 1973).

- متداول، محمد، السلامة النفسية والأصول الفنية للدراما (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت).
- مهدي، عقيل، متعة المسرح (بغداد: دار الحرية، 2000).
- مور، سونيا، منهج ستانيسلافسكي في التمثيل، ترجمة: إبراهيم حمادة (القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، 1981).
- ناظم، حسن، مفاهيم شعرية (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994).
- ناصر، بتول قاسم، تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق، ط2 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2004).
- نجاتي، محمد عثمان، الإدراك الجمعي عند ابن سينا (بيروت: دار الشروق، 1980).
- نصر، عاطف جودة، الخيال ومفوماته ووظائفه (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1984).
- النصير، ياسين، في المسرح العراقي المعاصر، ط2 (دمشق: دار المدى، 1997).
- هاويزن، فولفجانج نوي، تدريب الممثل حسدياً، ترجمة: برهان شاوي (الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، 2000).
- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط3 (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت).
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، 1977).
- هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل (جدة: النادي الأدبي، 1994).
- هينر، زيجمونت، جماليات فن الإخراج، ترجمة: هناء عبد الفتاح (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).

- وليك، رينيه، تاريخ النقد الأدبي الحديث، ج2، ترجمة: مجاهد عبد المعظم مجاهد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999).
- ويلسون، إدوين، التجربة المسرحية، ترجمة: إيمان حجازي (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2001).
- الياس، ماري وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت: مكتبة لبنان، 1997.
- اليسوعي، ج. روبرت بارث، الخيال الرمزي، ترجمة: عيسى علي الكعاعوب (بيروت: معهد الإنماء العربي، 1992).
- يوسف، أكرم، القضاء المسرحي دراسة سييميائية (المغرب: دار المشرق، 1994).

ثانياً: الدوريات

- احمد، سامية اسعد، الشخصية المسرحية، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (4)، الكويت: 1988.
- احمد، سامية اسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (4)، الكويت: 1985.
- أرمسترونغ، بول، مأهبي الظاهرانية، ترجمة: فلاح رحيم، ج2: مجلة الراقد، العدد (40)، الشارقة، 2000.
- أظاية، محمد نور الدين، الرمز التخيل، ج2: مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (52 - 53) بيروت: 1988.
- بصل، محمد إسماعيل، الثلاثيات المسرحية، ج2: مجلة الحياة المسرحية، العدد (43)، دمشق، 1996.
- جبير، أياد حسن، المسرح الوطني للصم في أمريكا، ج2: مجلة الراقد، العدد (54)، الشارقة: 2002.
- حرب، علي، ميثاق الفلسطينية، ج2: مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (13 - 14) بيروت: 1991.
- حمادي، عبد الرحمن، واقع ومفاهيم التحريسة المسرحية في الغرب، ج2: مجلة الراقد، العدد (54)، الشارقة، 2002.
- الرباعي، عبد القادر، التأويل دراسة في آفاق المصطلح، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (2)، الكويت 2002.
- رشيد، فاضل خليل، الموسيقى في المسرح، ج2: مجلة الكتاب العربي، العدد (24)، بغداد: 1989.
- ريكور، بول، فلسفة اللغة، ترجمة: علي مقلد، ج2: مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (8)، بيروت: 1989.

- سترزالمسكي، زينويس، المسرح والبحث عن تقنية جديدة، ترجمة: فناء متولي، ج2: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (1)، بغداد: 1985.
- سلدن، راعان، نقد استجابة القارئ، ترجمة: سعيد الغانمي، ج2: مجلة آفاق عربية، العدد (8)، بغداد: 1993.
- عبد الحميد، سامي، تجربتي في التمثيل والإخراج، ج2: مجلة الأقالام، العدد (6)، بغداد: 1980.
- عبد الحميد، سامي، تطور الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي، ج2: مجلة آفاق عربية، العدد (7)، بغداد: 1982.
- عبد الحميد، سامي و شفيق المهدي، المسرح التجريبي في العراق، ج2: مجلة آفاق عربية، العدد (3) بغداد: 1992.
- عبد المنعم، حفيظة محمد، سائرته والأسطورة اليونانية، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (2) الكويت: 1981.
- العرب، دولت صالح، وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (2)، الكويت: 1981.
- فريد، بدري حسون، غلاب عنصر في الطواقة والمتعة في المسرح العراقي، ج2: مجلة آفاق عربية، العدد (7)، بغداد: 1982.
- القصب، صلاح، مسرح الصورة، ج2: مجلة أسفار، العدد (8)، بغداد: 1985.
- الكروبي، محمد علي، سائرته وحسنه أو الشر والحرية، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (2)، الكويت: 1981.
- الكروبي، محمد علي، نظرية الخيال عند جامستون باشلار، ج2: مجلة عالم الفكر، العدد (2)، الكويت: 1980.
- كرومي، عون، تجربتي في المسرح، ج2: مجلة الأقالام، العدد (6)، بغداد: 1980.

- ليونز، جون، اللغة، الترجمة: مصطفى التونسي، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (3)، بغداد: 1988.
- مجهول، حوار مع الفنان جعفر السعدي، في: مجلة المسرح والسينما، العدد (11)، بغداد: 1974.
- مجهول، هاجست عربياً، في: مجلة المسرح والسينما، العدد (10)، بغداد: 1974.
- مراد، برصبات محمد، علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام، في: مجلة المنهاج، العدد (26) بيروت، 2002.
- مندور، محمد، مأخوذات جميلة، في: مجلة تراث المسرح، العدد (3)، القاهرة: 2002.
- النداوي، محمود، التحليل العربي الإسلامي، في: مجلة إسلامية المعرفة، العدد (14) ماليزيا، 1998.
- يوسف، عقيل مهدي، جاسم العبودي والواقعية الرعينة، في: جريدة الثورة، العدد (5834)، بغداد: 1986.

ثالثاً: النصوص المسرحية

- جوجول، نيقولا، المفتش، ترجمة: أحمد عبد الغفور عطار، القاهرة: دار
الحيطة العربية، 1965
- شكسبير، وليام، حلم ليلة صيف، ترجمة: حسن محمود، القاهرة: دار
المعارف، 1960.
- شكسبير، مكبث، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، الكويت: وزارة الإعلام،
1980
- يونيسكو، يوجين، الغنية الصلعاء، ترجمة: حمادة إبراهيم، الكويت:
مطبعة حكومة الكويت، 1972.

الخيال

في الفلسفة والأدب والمسرح



مؤسسة دار الحادق الثقافية
طبع، نشر، توزيع

العنوان: دار الحادق - عمان
E-mail: alhadad@yahoo.com

دار الحادق للحادق الثقافية

الطبعة الأولى: ٢٠٠٩ - عمان - شارع ٤٥٥ - عمان
رقم التسجيل: ٢٠٠٩ - عمان - شارع ٤٥٥ - عمان
رقم: ٢٠٠٩ - عمان - شارع ٤٥٥ - عمان
E-mail: alhadad@yahoo.com

